

Torsten Eßer

Narco-música und Tecnogeist. **Mexikanische Musik vom 20. Jahrhundert bis heute**

“Unsere Lieder, Sprichwörter und Fiestas bezeugen unmißverständlich,
wie wenig der Tod uns zu schrecken vermag,
denn das Leben hat uns gegen Schrecken gefeit”
(Octavio Paz)¹

1. Einleitung

“Fiesta, Fiesta Mexicana ...” klang es in den siebziger Jahren aus deutschen Lautsprechern. Mit mexikanischer Musik hat dieses Lied von Rex Gildo allerdings nichts zu tun, es bediente mit seinem Text höchstens ein Klischee von mexikanischer Musik, das sich auf die *mariachis* beschränkte.

Schon aufgrund der Größe des Landes kann man jedoch nicht von *einer* mexikanischen Musik sprechen: Karibische Klänge in Yucatan haben mit der Akkordeonmusik an der Grenze zu Texas wenig oder gar nichts gemeinsam. Und neben der traditionellen Musik gibt es ja auch die Konzertmusik, Jazz, Rock usw. Von der Bandbreite mexikanischer Musik konnte sich das deutsche Publikum beim Mexikofestival MEXartes 2002 in Berlin überzeugen.

Ökonomisch und politisch hat Mexiko in den letzten Jahren einen Dezentralisierungsprozess durchlaufen, auch unter dem Druck der Globalisierung. Die Provinzen, vor allem die nördlichen und südlichen Grenzregionen, haben zu Lasten der Hauptstadt eine Aufwertung erfahren. Dadurch geriet auch das lange verfolgte Modell einer einheitlichen Nationalkultur ins Wanken.² Vor allem an der Grenze zu den USA, in Tijuana, sind neue kulturelle Formen entstanden, z.B. die *nortec*-Musik oder die Jugendkultur der *pachucos*.³ Der *nacionalismo cultural* wich einem kulturellen Mosaik, das der

¹ *Das Labyrinth der Einsamkeit*. Frankfurt/Main (1998 [1970]: 63).

² Vgl. Maihold (2002: 9-10).

³ *pachuco* = Bezeichnung für mexikanische Jugendliche in den USA, die sich in Banden zusammenschließen und sich von ihrer Umwelt abheben wollen u.a. durch ihre Kleidung (breitkrempiger Hut, langer Gehrock, elegante Schuhe). Benannt nach einem berühmten Bandenführer in den fünfziger Jahren, der aus dem Ort Pachuca stammte.

realen Vielfalt und Größe des Landes entspricht. In Bezug auf Musikausbildung, -förderung und -angebot bleibt allerdings Mexiko-Stadt nach wie vor der wichtigste Ort. Wenn es sich nicht um Verbote handelte, hat sich die mexikanische Politik eher wenig um das Musikleben des Landes bemüht. Im Zusammenhang mit dem Projekt des *nacionalismo cultural* kam es seit 1910 jedoch zur Schaffung einer Reihe von Kulturinstitutionen, die auch für die Musik wichtige Impulsgeber waren, so dass Mexiko heute nicht nur eine große Vielfalt an traditioneller Musik aufweisen kann, sondern im vergangenen Jahrhundert auch in der Konzertmusik eine kulturelle Eigenständigkeit erreichte. Im Rock, Jazz usw. ist die Emanzipation von europäischen bzw. US-amerikanischen Vorbildern noch nicht so weit fortgeschritten, denn eines ist in Mexiko nicht auszurotten, der *malinchismo*. Darunter versteht man heutzutage die generelle Bevorzugung ausländischer Kulturprodukte, wodurch natürlich auch das Angebot beeinflusst wird.

Der folgende Beitrag behandelt die Geschichte der mexikanischen Musik im 20. Jahrhundert sowie der Kulturpolitik und der Musikindustrie. Ein kleiner Ausflug in die Geschichte ist jedoch für das bessere Verständnis unerlässlich.

2. Historische Entwicklung: von der präkolumbischen Musik bis zum 20. Jahrhundert

Schon im Jahre 200 nach Christus hatten die Maya im Gebiet des heutigen Yucatan/Guatemala/Honduras ihre Hochkultur entwickelt. Musik, Gesang und Tänze waren essenzielle Bestandteile der religiösen Zeremonien und der weltlichen Feste der Maya. Die Kenntnis über die musikalischen Praktiken der Maya und ihre Texte rührt aus Beschreibungen der spanischen Chronisten aus dem 15. und 16. Jahrhundert sowie aus zwei wichtigen Schriften her, die kurz nach dem Kontakt mit den Spaniern niedergeschrieben wurden: den *Annalen der Cakchiqueles* und dem *Popol Vuh*. Dort sind zum Beispiel Flöten aus Ton (*ocarina*) oder Knochen (*zubac*), Muscheln, die wie eine Trompete verwendet wurden (*t'ot'*), Rasseln (*sonaja*) und Trommeln (*k'ojom*) beschrieben.⁴

Nur wenig ist von den ursprünglichen musikalischen Praktiken erhalten geblieben, wie zum Beispiel die Lieder der Schamanen. Viele Instrumente aus der präkolumbischen Zeit werden jedoch noch heute benutzt: *tun*, ein

⁴ Vgl. O'Brien-Rothe (1998a: 721-722).

Idiophon,⁵ gefertigt aus einem Baumstumpf, Trommeln (*k'ojom*), Flöten aus Schilfrohr oder Holz (*h'chul*) sowie Schildkrötenpanzer, über die Saiten gespannt werden (*hichoch*).⁶

Das Reich der Azteken, die sich selbst *Mexica* (= Mondleute) nannten, erlebte seine Blütezeit unter Moctezuma II. der seit 1502 regierte und sein Einflussgebiet bis in die Mayagebiete ausdehnte. Es umfasste 38 Stadtprovinzen, die den Azteken tributpflichtig, aber verwaltungstechnisch selbstständig waren. Ihre Musik war ebenso wie bei den Maya fester Bestandteil von Zeremonien. Sie benutzten ähnliche Instrumente, wobei zwei heilige Trommeln eine hervorgehobene Bedeutung hatten: *huéhuetl* und *teponaztli*. Erstere bestand aus einem ausgehöhlten Stamm und konnte bis zu einem Meter hoch sein, während es sich bei Letzterer um einen bearbeiteten Baumstumpf handelte, der h-förmig geschlitzt war und quer liegend gespielt wurde. Beide sind bis heute in Gebrauch.⁷

3. Nach der *Conquista*

Seit Kolumbus 1502 vor Honduras geankert hatte und mit Fernández de Córdoba 1517 zum ersten Mal ein Spanier die Halbinsel Yucatan betrat, wurden die indigene Kultur und Musik systematisch vernichtet: "Die Bevormundung durch die Kolonialmächte und die katholische Kirche war bis zur politischen Befreiung tiefgreifend und kompromißlos".⁸ Die Übernahme spanischer Musikpraktiken und Kompositionstechniken, einhergehend mit dem Verbot indigener Musik, Gesänge und Tänze, führten zu einem Niedergang derselben.

Die Musik der Kolonialzeit war im Wesentlichen von der Kirche geprägt: Missionare brachten die europäische Musik nach Mexiko, die ersten Musikergenerationen waren kirchlich ausgebildet und die meisten Anlässe, zu denen Musik erklang, waren geistlicher Art. In Messen und anderen religiösen Feierlichkeiten spielte man die "Misa de cuatro coros" von Francisco López Capilla und andere barocke Werke. Die ersten "mexikanischen" Komponisten blieben diesem Stil verpflichtet.⁹

Die erste Musik, die die Neue Welt erreichte, waren jedoch von Trompeten und Trommeln begleitete Soldatenlieder und die Lieder der Kolonisten.

⁵ Idiophon = Selbstklinger.

⁶ Vgl. O'Brien-Rothe (1998b: 655-657).

⁷ Vgl. Chamorro (1998: 556-559).

⁸ Günther (1982).

⁹ Vgl. Moreno Rivas (1996: 543).

Letztere vergnügten sich bei den Tänzen (*seguidilla*, *fandango*) und der Musik ihrer Heimat – u.a. *contradanzas*, *sarabandas*, *zambra*s – deren Gesänge sie mit *vihuelas* und Harfen begleiteten.¹⁰ Der Gesang spielte eine wichtige Rolle bei der Eroberung Lateinamerikas, denn die Soldaten eroberten zwar mit Feuer und Schwert den Kontinent, doch das Vertrauen der *indígenas* konnten sie so nicht gewinnen. Erst die Mönche erreichten dieses, indem sie den Eingeborenen Gebete und Gesang als Ersatz für ihre verschwundene und verbotene Religion anboten. Beispielhaft war das Vorgehen von Bartolomé de Las Casas in Guatemala. Er übersetzte den Lebenslauf Christi in die Quichésprache, vertonte das Gedicht und versah es mit Musikbegleitung. Dann brachten er und seine Mönche es einigen indianischen Händlern bei, die es mit nach Hause nahmen. Kurze Zeit später nahm der Häuptling mit den Padres Kontakt auf und ließ sich bald darauf taufen.¹¹

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts waren Harfe und *vihuela* immer noch die beliebtesten Instrumente. Einer der ersten der sie unterrichtete und einer der wenigen nicht-geistlichen Musiker war Bartolomé Risueño, der 1566 nach Nueva España kam. Doch auch viele der geistlichen Musiker begaben sich häufig auf Volksfeste und spielten dort zur Unterhaltung der Massen, denn sie waren am besten ausgebildet. Allerdings durften sie sich dabei nicht erwischen lassen, sonst wurden sie von einem Kirchengericht bestraft.¹²

Im 17. Jahrhundert begann ein von Europa und dem spanischen Mutterland losgelöstes Denken und Fühlen einzusetzen: „La amalgama de dos razas rendía sus frutos en la manifestación espiritual del nuevo pueblo”.¹³ Musikalische Einflüsse aus anderen europäischen Ländern mischten sich mit der spanisch-afrikanischen Musik in den Kolonien und der *son*, der *corrido* und andere Stile begannen langsam nationale Formen zu entwickeln. Vor allem im *son* machte sich nun auch der musikalische Einfluss der afrikanischen Sklaven bemerkbar. Musikgruppen bestehend aus einem oder zwei Sängern mit Gitarren- und Harfenbegleitung waren sehr populär.¹⁴

¹⁰ Vgl. Saldivar (1934: 158). *vihuela* = gitarrenähnliches Saiteninstrument.

¹¹ Vgl. Saldivar (1934: 155); Karl Sapper: „Fray Bartolomé de Las Casas und die Verapaz (Nordost-Guatemala)”, in: Meier, Johannes/Langenhorst, Annegret (Hrsg.) (1992): *Bartolomé de Las Casas. Der Mann, das Werk, die Wirkung*. Frankfurt/Main, S. 33-44 (hier S. 36).

¹² Vgl. Saldivar (1934: 162).

¹³ Saldivar (1934: 165). „Das Amalgam der beiden Rassen trug seine Früchte in der geistigen Haltung des neuen Volkes”.

¹⁴ Vgl. Saldivar (1934: 166).

1711 wurde die erste mexikanische Oper uraufgeführt: „Parténope“ von Manuel Zumaya. Wie viele andere kirchliche Musiker widmete sich auch Zumaya neben seiner Arbeit in der Kathedrale der Produktion von Theatermusik, Opern und populärer Musik.¹⁵ Neben der Orgel gehörte die Violine zu den beliebtesten Instrumenten dieser Zeit. In der Populärmusik konsolidierten sich *son* und *canción* als Genres und durch die Verkürzung der Texte einiger *sones* entstand eine neue Unterart des *son*, der *jarabe*. Er war einer der ersten Musikstile, die eine nationale Identität stifteten.

1803 soll in Mexiko die erste italienische Oper – der Barbier von Sevilla – aufgeführt worden sein.¹⁶ Zwischen 1810 und 1815 gelangte der Walzer nach Mexiko und überholte in der Beliebtheit alle anderen Tänze. Auch als Rhythmus der *canciones mexicanas* setzt er sich an die Spitze, zahlreiche Volksmelodien basieren auf ihm.

4. Die Unabhängigkeit und ihre Folgen

Die Unabhängigkeit Mexikos von Spanien im Jahre 1810 brachte auch im Bereich der Kunst radikale Veränderungen mit sich. Die ehemalige Kolonie öffnete sich verstärkt anderen europäischen Kulturen, in der Musik zum Beispiel für die italienische Oper, die zuvor zeitweise verboten war, und für die Romantik. Einige Mexikaner kopierten in ihren Werken diese neuen Einflüsse: Cenobio Paniagua richtet seine Oper „Catalina de Guisa“ ganz nach den italienischen Vorbildern aus und Ricardo Castro repräsentiert mit seinen Werken die Romantik.

Ebenso wichtig wie die Erweiterung des musikalischen Spektrums ist der Verlust des Musikmonopols der Kirche und des Königshofs. Die Oberschicht war nun für die Weiterentwicklung der Kunstmusik verantwortlich und bevorzugte nicht-spanische Opern und Operetten. Im 19. Jahrhundert setzte in der Kunstmusik zwar schon die Suche nach authentischen mexikanischen Ausdrucksformen ein, doch erst nach dem Ende des Porfiriats¹⁷ setzten sich die neuen Kompositionen gegen die lange bevorzugte europäische Musik durch. Einer der ersten, der Folklore und Kunstmusik zusammenbrachte, war 1844 der deutsche Cellist Maximilian Bohrer in seiner „Fantasía sobre sonecitos populares mexicanos y españoles“.¹⁸ Die unteren Klassen

¹⁵ Vgl. Saldivar (1934: 170-171).

¹⁶ Vgl. Vorwort von Eduardo Lizalde, in: Sosa, José Octavio/Escobedo, Mónica (1986): *Dos Siglos de Ópera en México*. México, D.F.

¹⁷ Bezeichnung für die Präsidentschaft von Porfirio Díaz.

¹⁸ Vgl. Moreno Rivas (1996: 544); Baqueiro Fóster (1962: 444).

amüsierten sich bei den Klängen der neu ins Land gekommenen Polkas, Mazurkas und Walzer. Einer der bekanntesten mexikanischen Walzer war „Sobre las olas“ (1891), geschrieben von Juvenito Rosas, einem *indígena* aus dem Volk der Otomí.¹⁹

5. Musik vom 20. Jahrhundert bis heute

5.1 Zwischen Tradition und Tourismus: Indigene Musik

Heute eine scharfe Trennung zwischen indigener und *mestizo*-Musik zu ziehen fällt schwer. Die *indígenas* benutzen bei ihren Liedern und Tänzen ehemals europäische Instrumente, während ihr musikalisches Erbe zum Teil in die Musik der Mestizen eingeflossen ist. Nur wenige Völker, wie die Lakan-donen, haben sich einen hohen Grad an kultureller Autonomie bewahren können.

Vor allem bei religiösen Zeremonien, die heute häufig für Touristen aufgeführt werden, sind jedoch noch sehr urtümliche Formen aufzufinden. So zum Beispiel bei der *danza de los voladores*, ein Fruchtbarkeitsritual der Totonaken, bei dem fünf kostümierte Männer einen 30 Meter hohen Pfahl erklimmen, von denen sich dann vier, mit Seilen an einem Fußgelenk, „fliegend“ zur Erde hinablassen, während der fünfte auf einer Flöte und einer Handtrommel die Melodie dazu spielt.

Das erstarkte Bewusstsein der indigenen Bevölkerung hat dazu geführt, dass sie lokale Radiostationen betreiben, in denen sie ihre Lieder spielen und ihre Traditionen verbreiten. 1979 wurde im Bundesstaat Guerrero mit Hilfe des *Instituto Nacional Indigenista* (INI) das erste Programm ausgestrahlt, „La Voz de la Montaña“, mit der Absicht, die soziale, politische und kulturelle Entwicklung der indigenen Gemeinden zu fördern.²⁰ Das INI ist auch auf dem Gebiet der Sammlung und Verbreitung indigener Musik sehr aktiv. So gibt es zum Beispiel eine CD-Reihe heraus, auf der indigene Musik aus vielen Regionen und zu den verschiedenen Anlässen enthalten ist.

5.2 Von Revolutionären und Drogenbossen: Folkloristische Musik

Wer kennt nicht die Lieder „Cielito lindo“ – in Deutschland als Melodie zum Schlager „Karneval in Rio“ bekannt – oder „La bamba“. Was kaum jemand weiß: Beide sind mexikanische *sones* und somit Teil der reichhaltigen Folklore des Landes.

¹⁹ Vgl. Brenner, S. 66-67.

²⁰ Vgl. Müller de Gámez (1996: 559).

Die heutige Musikfolklore Mexikos hat ihre Wurzeln sowohl im indigenen Erbe als auch in den Klängen der europäischen Eroberer und der afrikanischen Sklaven. Erst die Fusion und Weiterentwicklung dieser drei Substrate führte zu einer eigenen mexikanischen Musik. Diese hat einen hohen Stellenwert im Alltag, Musik ertönt zu jeder Feier, ob aus erfreulichem oder traurigem Anlass. Bei der Landbevölkerung genießen Musiker, Sänger und Tänzer großes Ansehen, und oft werden beliebte Musiker zu weit entfernten Orten eingeladen, um dort auf einer Veranstaltung aufzutreten.²¹

Die wichtigste Form traditioneller Musik ist der im 18. Jahrhundert entstandene *son*, der mit seinem kubanischen Bruder kaum etwas gemeinsam hat. Es handelt sich dabei um eine heterogene Gruppe regionaler Gesänge mit oft deftig erotischen Texten und Instrumentalbegleitung. Auch die nach dieser Musik ausgeführten Tänze werden *sones* genannt. Eine Variante der *son*-Tänze ist der *jarabe*, der Nationaltanz Mexikos. Weltbekannt als "mexikanischer Hut-Tanz" wurde der "Jarabe tapatío" (1913).²² Sieben regionale Typen des *son* werden unterschieden sowie die *jarana yucateca*, eine vom *son* beeinflusste Instrumentalmusik.²³

Eine auch in Europa bekannt gewordene Interpretin des *son jarocho* ist die Harfenistin "La Negra Graciana" (Graciana Silva García), die in Veracruz auf dem Hauptplatz vor Touristen auftrat und dabei vom Chef des Labels "CoraSon" entdeckt wurde. Sie spricht ein Problem der folkloristischen Musik an: "Für die Jugend existiert unsere Musik nicht. Sie hört Disco und so etwas. Nur wenige, die über Verwandte damit in Kontakt kommen, lernen heute noch traditionelle Instrumente und Musik. Ich habe acht Kinder, keines hat ein Instrument gelernt, nur eine Tochter ist Tänzerin".²⁴ Trotzdem gibt es auch einige junge Interpreten des *son jarocho*, wie die Band "Mono Blanco". Die verschiedenen *son*-Typen werden tagtäglich von hunderten

²¹ Vgl. Müller de Gámez (1996: 557).

²² Vgl. Ludwig (2001: 363).

²³ Dabei handelt es sich um den *son huasteco*, auch *huapango* genannt, aus der Region der Golfküste ("Cielito Lindo"); den *son jarocho* aus Veracruz bis zur Grenze des Staates Tabasco ("La Bamba"); die *sones oaxaños* (auch *son istmeño*) aus Oaxaca, deren Charakteristikum oft eine Marimba ist; die *sones guerrenses* des Bundesstaates Guerrero, die auch *chilena* genannt werden, weil sie von chilenischen Seeleuten mitgebracht wurden; den *son michoacano* (auch *son abajeño* oder *son planeco*) aus Michoacán; den *son sinaloense* (auch *son norteño*) aus Sinaloa und anderen Nordstaaten, den *son jalisciense* (oder *son tapatio*) aus Jalisco, den bekanntesten aller hier aufgezählten. Für weitere Unterschiede in Instrumentierung, Musikeranzahl und Interpretation siehe Brenner (1996: 37-57) und Sheehy (1998: 605-613).

²⁴ Interview mit "La Negra Graciana", Berlin 10/2002.

Interpreten gespielt, zu deren bekanntesten Vertretern “Los Camperos de Valle”, “Los Pregoneros del Puerto”, “Dinastía Hidalguense”, Guillermo Velázquez, Juan Reynoso und Juan Pérez Morfin gehören.²⁵

Der bekannteste *son* stammt aus dem Bundesstaat Jalisco. Das wohl auch, weil die Ensembles von dort, die *mariachis*,²⁶ zu einem Stereotyp für ganz Mexiko geworden sind. Dies ist nicht zuletzt dem mexikanischen Film zu verdanken, worauf später noch eingegangen wird, sowie ihrer Präsenz bei internationalen Veranstaltungen, wie der Weltausstellung in Chicago (1933) oder in Hannover (2000). Eine solche Gruppe setzt sich seit den 1930er Jahren in der Regel aus zwei Violinen, einer *vihuela*, einem *guitarrón*, einer Gitarre und zwei bis drei Trompeten zusammen.²⁷ Der Sänger trägt die Texte in Form von *coplas*, einstrophigen Gedichten, vor, die zum Teil spontan erfunden werden. So kommt es, dass für beliebte Stücke hunderte von verschiedenen *coplas* vorliegen. Die heutigen *mariachi*-Gruppen, wie sie zum Beispiel zu Dutzenden auf der Plaza Garibaldi in Mexiko-Stadt Abend für Abend für die Touristen spielen, tragen die Tracht der so genannten *charros*, wohlhabender Grundbesitzer vom Land: bestickter breitkrempiger Hut, weite Hosen mit einer Doppelreihe Silberknöpfe, kurzes Jäckchen und silberbeschlagene Stiefel. Das war nicht immer so. Ursprünglich handelte es sich um Amateur-Gruppen, die in bauerlicher Arbeitskleidung auftraten. Mit steigender Beliebtheit der *sones* zu Beginn des 20. Jahrhunderts wanderten viele von ihnen in die Hauptstadt und wurden Berufsmusiker. Viele Politiker nutzten die Popularität der Gruppen für ihre Veranstaltungen. Einer von ihnen, Interimspräsident Abelardo Rodríguez, steckte sie dazu in die zuvor beschriebene Uniform, die dann zu ihrem Kennzeichen wurde. Ihre Musik wurde immer urbaner, Schlager und romantische Lieder kamen ins Repertoire. Heute spielen Bands wie “Mariachi Vargas” jede Art traditioneller mexikanischer Musik, aber auch “New York, New York” oder Opern-Ouvertüren. Sie treten sogar in Kirchen auf und sind häufig die Begleitung der so genannten *serenatas*, bei denen ein Verehrer seiner Geliebten nachts unter ihrem Zimmerfenster ein Ständchen bringt.²⁸

²⁵ Vgl. Farquharson (2000: 466-468).

²⁶ Über die Herkunft des Wortes “Mariachi” gibt es viele Meinungen. Siehe hierzu Brenner (1996: 56-57) und Ignacio Guzmán Betancourt (1992): “Mariachi: En Busca del Étimo Perdido”, in: *Antropología* Nr. 39, S. 24-37.

²⁷ *guitarrón* = sehr große, mit sechs oder zwölf Saiten bespannte Gitarre.

²⁸ Vgl. Birkenstock/Blumenstock (2002: 47-49); Müller de Gámez (1996: 559-560).

Eine der beliebtesten Liedformen der *mariachis* ist die *música ranchera*, das Pendant zur *country-music* in den USA. Im 19. Jahrhundert entstanden, erreichte diese Musik ihren Höhepunkt in den 1930er und 1940er Jahren, vor allem wegen ihrer Verbreitung über das Radio und besonders über den Film. In der *música ranchera* kommt es zur Verschmelzung unterschiedlicher regionaler Musikstile zu diesem neuen Genre, gleichzeitig aber auch wieder zu einer Aufsplitterung in verschiedene Subgattungen (*canciones rancheras*, *boleros rancheros* etc.).²⁹

Während des Porfiriats wurden die Lieder der Landbevölkerung von den städtischen Eliten abgelehnt. Mexiko hatte sich ausländischem Kapital und der europäischen Kultur geöffnet, die Musik war stark von französischen Einflüssen bestimmt. Erst durch die Revolution begannen ländliche Musikformen wieder eine Rolle im kulturellen Leben zu spielen. Die *canciones rancheras* fanden erst als Zwischenmusik Eingang in volkstümliche Theaterstücke, dann wurden ganze Revuen mit ihnen bestritten. In diesem Zusammenhang kommt es 1927 auch zum ersten *concurso de canciones mexicanas*, bei dem neue Lieder für eine Revue des Frauen-Trios "Garnica-Ascencio" gesucht wurden.³⁰

Der erste Tonfilm in Mexiko wurde 1931 produziert. Fünf Jahre später dreht Fernando de Fuentes den Film, der als Prototyp der *comedia ranchera* gilt und hunderte Filme dieser Art zur Folge hatte: "Allá en el rancho grande". Darin zeichnet der Regisseur das Bild eines idyllischen Landlebens auf einer *hacienda*, "wo nicht gearbeitet, sondern gesungen wird, wo Großgrundbesitzer und besitzlose Landarbeiter harmonisch zusammenleben [...] und keinerlei soziale Konflikte die gute Laune trüben".³¹ Die mexikanische Realität wird ausgeblendet, die vor kurzem stattgefundene Revolution ebenso. Der Film etabliert als Typ den *charro* im mexikanischen Kino, patriotisch und machohaft, zuerst verkörpert von Tito Guízar, dann von den auch heute noch sehr beliebten Sängern Jorge Negrete, Pedro Infante und Luis Aguilar. Neben ihnen treten vor allem Trios in den Filmen auf: "Trío Tariácuri", "Trío Murciélagos" u.a. Später kommen die *mariachi*-Orchester hinzu.

Der große wirtschaftliche Erfolg des Films hat zur Folge, dass nun auf nationales Kolorit Wert gelegt wurde, was zu kuriosen Situationen führte, wenn, wie Brenner schreibt, offensichtlich alle Regionen und Volksgruppen gleichermaßen zufriedengestellt werden sollten: Im Film "Así es mi tierra"

²⁹ Vgl. Brenner (1996: 15-19).

³⁰ Vgl. Brenner (1996: 74-77).

³¹ Brenner (1996: 84).

(1937) trugen die Schauspieler und Musiker Hüte aus Veracruz und indianischen Schmuck zu der Tracht der *charros*. In einem anderen Film traten indigene Protagonisten von diversen Stämmen als ein Volk auf. Die Lieder handelten von Liebe, Schmerz und Sehnsucht nach dem Landleben. Auch andere Musikgenres sollten nun die Kassen der Filmstudios füllen, und so wurden einige Bolero-Filme mit der Gruppe “Los Panchos” und später auch Mambo-Filme produziert.³² Ab den siebziger Jahren übernahm das Fernsehen mehr und mehr die für die Verbreitung der Folkloremusik wichtige Rolle des Films.

Entgegen dem Macho-Image gehört eine der berühmtesten *ranchera*-Stimmen einer Frau, die zu allem Überfluss auch noch Lesbe und gebürtige Costa-Rikanerin ist: Chavela Vargas. Seit den dreißiger Jahren versuchte sich die 1919 geborene Sängerin in Mexiko-Stadt an einer Gesangskarriere. Tagsüber arbeitete sie u.a. als Köchin und nachts trat sie – grundsätzlich in Hosen oder einem ponchoähnlichen Gewand – in den Tavernen und Bars auf. Erst mit ihrer 1960 veröffentlichten Platte “Noches de bohemia” kommt der Erfolg. Sie sang *rancheras* und Boleros und änderte die für Männer gemachten Texte nicht, sie trauerte ebenfalls den Mädchen hinterher. Ihr Hit “Piensa en mi” und ihre anrühlich klingende Hymne auf die Afrokubanerin Macorina, die mit den Worten beginnt “Ponme la mano AQUÍ, Macorina” waren in ganz Lateinamerika bekannt. Vargas war trinkfest und zerschoss auch schon mal mit einem Revolver das Bühnenbild. Sie wurde zum Liebling der Intellektuellen und zählte die Künstler Frida Kahlo und Diego Rivera zu ihren Freunden. Dann zog sie sich 1970 plötzlich zurück und ertränkte ihren Erfolg knapp 20 Jahre lang in 45.000 Litern Tequila, wie sie in ihrer Biographie schreibt. Erst zu Beginn der neunziger Jahre war ihr eine zweite Karriere vergönnt: Der spanische Filmregisseur Pedro Almodóvar verhalf ihr zu Plattenaufnahmen in Spanien, die ein großer Erfolg wurden. 2003 war sie im Spielfilm “Frida” zu sehen.³³

Der *nacionalismo cultural*,³⁴ eine Errungenschaft der Revolution, erreicht mit der *comedia ranchera* seinen Tiefpunkt, sein Ende, meint der Schriftsteller Carlos Monsiváis. Dabei war es als das Verdienst der Revolu-

³² Vgl. Brenner (1996: 82-94).

³³ Vgl. Yarbo-Bejarano (1997: 34-35); Ulrike Fokken: “Ich bin wild, lesbisch, gut”, in: *taz*, 21.9.2002.

³⁴ Diese Bewegung setzte sich ab 1920/21 u.a. für ein neues Erziehungswesen, die Alphabetisierung der Bevölkerung, die Förderung des nationalen Kunsthandwerks und der indigenen Minderheiten sowie die systematische Sammlung von Liedern und Tänzen der Regionen und Volksgruppen ein. Alles mit dem Ziel, eine Nationalkultur zu etablieren.

tion anzusehen, dass der Einfluss Europas auf die Kultur zurückging und sich die Erkenntnis durchsetzte, die eigene Kultur zu fördern: Nicht dem weißen Mann, sondern dem *mestizo* gehöre die nationale Zukunft Mexikos, hieß es. Mexiko für das Mexikanische zu interessieren war die Grundidee.³⁵

Mit der Revolution lief eine weitere Unterform der *música ranchera* zu ihrer Höchstform auf: der *corrido*.³⁶ Diese balladenartige, erzählerische Liedform geht auf die spanische Romanze zurück und ist vergleichbar den Bänkelsängern in Mitteleuropa. Sie diente in Zeiten des vorherrschenden Analphabetismus der Nachrichtenübermittlung:³⁷ Ein oder zwei Sänger mit Gitarre, Harfe oder Akkordeon berichteten der Bevölkerung von den neusten Ereignissen mit meist tragischem Hintergrund. Dabei reichten die Texte von politischen und historischen Geschehnissen bis zu Schilderungen von Kriminalfällen und Hinrichtungen. Die berühmtesten *corridos*, z.B. „La cucaracha“, handelten jedoch von den Revolutionären, ihren Führern Francisco Madero, Emiliano Zapata und Pancho Villa und ihren Taten.³⁸

La campaña de Morelos

El Jefe Zapata, no estando conforme
después de haber conquistado,
se salió de Cuautla, según los informes,
pensando en los resultados ...³⁹

Auch heute werden noch *corridos* getextet. Einer der bekanntesten ist der „Corrido del comandante Marcos“, der von den Heldentaten des Zapatistenführers erzählt. Viele Texte sind allerdings kriminellerer Art und handeln von den Kämpfen der Drogenhändler mit der Polizei oder von Attentaten auf Politiker und andere Würdenträger. Dieses Phänomen hat einerseits mit der Verehrung der „edlen Banditen“ der Revolution zu tun – vor allem aber mit dem Drogenschmuggel zwischen Mexiko und den USA. In den Nordstaaten Mexikos, zum Beispiel in Sinaloa, genießen die Drogenbosse hohes Ansehen. So wie ihr Vorbild, der aus Sinaloa stammende Bandit Jesús Juárez Maza, genannt Malverde (1870-1909), der wie Robin Hood Geld an

³⁵ Vgl. Mols (1981: 67); Brenner (1996: 81).

³⁶ Auch beim *corrido* gibt es verschiedene Formen. Siehe dazu Mendoza (1962: 507ff.).

³⁷ Selbst im 21. Jahrhundert haben sie noch diese Funktion. So ist häufig zu beobachten, dass bei Festen, wo Troubadoure auftreten, Kassettenrekorder die Musik mitschneiden, so dass sie am nächsten Tag mit nach Hause genommen und dort den Daheimgebliebenen vorgespielt werden kann.

³⁸ Vgl. Baqueiro Fóster (1962: 441-442).

³⁹ Vgl. Mendoza (1962: 511). Alte *corridos* der Revolution sind auf der CD „Pa’ Miliano“ des Sängers Jazinto zu hören (zu bestellen unter <gruppebasta@gmx.de>).

die Armen verteilte, so spenden sie – vor allem in ihren Heimatorten – aus den unermesslichen Drogenerlösen Schulen, Gemeindehäuser u.v.m. Durch diese *narco-limosnas* (Drogen-Almosen) erkaufen sie sich ihre soziale Stellung. Viele Gruppen hängen von den Engagements der Drogenbosse ab, die mit dem gleichen Geld dauernd glamouröse Parties finanzieren, bei denen *mariachis* oder andere Gruppen auftreten und den Spendern zu Ehren *corridos* auf sie und ihre Taten texten, die so genannte *narco-música*. Trotz der weitgehenden Ablehnung des Drogenhandels in der mexikanischen Bevölkerung, fanden diese Lieder sogar ihren Weg ins Radio und lösten auf beiden Seiten der Grenze eine leidenschaftliche Diskussion aus. Aus dem US-Radio wurden sie verbannt, aber aus dem mexikanischen Liedgut sind sie nicht mehr zu entfernen. Musiker wie Teodoro Bello, Paulino Vargas oder Julio César Preciado, Sänger der *banda* “El Recordo”, feiern in ihren *narco-corridos* wie zum Beispiel “El cheyene del año” oder “De Sinaloa a California” die Taten der Drogenmafia und haben damit großen Erfolg.⁴⁰

Einen fließenden Übergang gibt es vom *corrido* zum *canción protesta*. Diese Lieder, die im Zuge der Unterdrückung der Völker in den 1960er Jahren in ganz Lateinamerika entstanden, richteten und richten sich gegen staatliche Korruption, Gewalt und Ungleichbehandlung, aber auch gegen wirtschaftliche Benachteiligung und die Globalisierung. Oscar Chávez, Facundo Cabral und Guadalupe Pineda sind bekannte mexikanische Sänger von Protestliedern.⁴¹

Die *norteño*-Musik hat ihre Wurzeln in den *corridos* aus der Zeit des Krieges zwischen Mexiko und den USA (1846-1848) in dessen Folge die Mexikaner mehr als die Hälfte ihres Territoriums an die USA verloren. Auf US-Seite ist diese Musik unter der Bezeichnung *tejano* oder *tex-mex* bekannt (s.u.). Die *corridos* wurden im Laufe der Zeit mit Elementen aus der Polka, der Mazurka und dem Walzer angereichert und der *norteño*-Stil entstand. Zur Gitarre gesellte sich das Akkordeon hinzu und später noch der Bass und Trommeln, die Besetzung heutiger Gruppen, *conjuntos* genannt. Ihre Popularität im ganzen Land verdankt auch diese Musik den volksnahen Texten, die von Antihelden, Drogengangstern, Immigranten und Kleinkriminellen handeln. Bekannte Gruppen wie “Los Tigres del Norte” oder “Los Cadetes del Norte” nehmen Geschichten aus der Lokalzeitung und machen daraus ein Lied. Damit stehen sie zu 100% in der Tradition des *corrido*, auch wenn die Superstars “Los Tigres del Norte” als Referenz an den US-Markt ein Saxo-

⁴⁰ Vgl. Simonett (2002: 1-11).

⁴¹ Vgl. Müller de Gámez (1996: 561).

phon und *cumbia*-Rhythmen in ihre Musik integriert haben.⁴² Kurz erwähnt sei, dass es auch eine große Zahl von Gruppen gibt, die – wie “El Ministerio de Música Eucaristía” – die traditionelle Musik mit religiösen Texten versehen und so Menschen zu ihrem Glauben bekehren wollen.

Der Erfolg der *norteño*-Musik zog Anfang der neunziger Jahre ein weiteres Phänomen nach sich: die *bandas* bzw. *tecnobandas*, die nicht nur einen neuen Musikstil verkörperten, sondern auch eine Jugendbewegung. Entstanden im Süden Kaliforniens war sie eine Antwort auf den Versuch konservativer Politiker, den Einfluss der wachsenden Minderheit der *chicanos* zurückzudrängen und sie still zu halten. Die Jugendlichen kleideten sich als Zeichen ihrer mexikanischen Identität mit *vaqueros* (Jeans), Stiefeln und *sombrero* und tanzten den *quebradita*. Die Botschaft war: Wir hören die Musik unserer Väter und sind stolz, Mexikaner zu sein! Musikalisch war das Phänomen der *bandas* eine Mischung aus *norteño*-Musik, gespielt von den im Norden Mexikos typischen Blaskapellen und oft angereichert mit elektrischen Instrumenten und Sängern. Die Musik von *bandas* wie “Vaquero’s Musical”, “El Chante” oder “Vallarta Show” war so erfolgreich, dass sich zum ersten Mal in der Geschichte von Los Angeles ein spanischsprachiger Sender zum meistgehörten Programm in der Stadt aufschwang. Unzählige Bands spielten nun diese Musik und der Erfolg schwappte auch über die Grenze zurück nach Mexiko. Dort passten sich die traditionellen *bandas* dem neuen Stil an und wiederholten den Erfolg ihrer US-amerikanischen Kollegen. Die seit Jahrzehnten bestehende *banda* “El Recodo” integrierte elektrische Instrumente und entwickelte eine moderne Bühnenshow, die sie im Jahr 2000 auf der Weltausstellung in Hannover eindrucksvoll präsentierte.⁴³

Sehr beliebt in Mexiko sind neben den ländlichen Musikformen romantische Balladen (*canción romántica*) wie “Bésame mucho”. Ein großer Komponist solcher Balladen war Mario Ruiz Armengol von dem u.a. “Ausencia” und “Estoy enamorado” stammen. Viele der modernen Schlagerstars wie Luis Miguel (s.u.) haben mit dieser Musik, die ihren Ursprung im *canción mexicana* des 19. Jahrhunderts sowie in den kubanischen Liedformen *habanera* und Bolero hat, großen Erfolg. Angereichert mit elektrischen Instrumenten und westlicher Popmusik nennt sich das Ganze dann *canción moderna*. Dabei sind auch die Grenzen zur *ranchera* und *mariachi* fließend, wie viele Stücke von Alejandro Fernández oder dem Superstar Juan Gabriel zeigen. Auch einige der so genannten Diven der mexikanischen Musik, Eugenia

⁴² Vgl. Farquharson (2000: 470).

⁴³ Vgl. Simonett (2000: 2-10).

León, Tania Libertad und Astrid Hadad, die in den achtziger Jahren Erfolg im Genre *nueva canción* hatten, besannen sich ihrer Wurzeln und haben heutzutage mehr *rancheras*, *norteñas* oder *sones* im Programm.⁴⁴

Der Bolero ragt als Liedform jedoch heraus. Er kam mit Kubanern über die Hafenstädte Veracruz und Mérida nach Mexiko. Den ersten mexikanischen Bolero, "Morena mía", schrieb 1919 Armando Villareal. Das goldene Zeitalter des Bolero in Mexiko liegt zwischen 1930 und 1960. In diesem Zeitraum beherrschten vor allem zwei Namen das Geschehen: Agustín Lara und das Trio "Los Panchos". Lara, der vor seiner Karriere als Klavierspieler in Bordellen arbeitete, schrieb rund 500 Boleros, darunter Klassiker wie "Jámas", "Palabras de mujer" und "Imposible". Alle großen Sänger hatten sie im Programm, ebenso Trios wie "Los Panchos". Diese Gruppe entwickelte ab 1944 einen eigenen Stil, Boleros vorzutragen, den man als *pánchico modo* bezeichnet: Sie sangen mit hohen, weichen Männerstimmen und begleiteten sich auf drei Gitarren. Eine der Gitarren war etwas besonderes, eine Erfindung des Bandmitglieds Alfredo Gil, ein *requinto*. Diese kleine Gitarre war eine Quarte höher gestimmt und ließ eine viel schnellere Spielweise zu. Unzählige Gruppen übernahmen diese Art der Interpretation.⁴⁵

Eine Ausnahmeerscheinung der aktuellen mexikanischen Musik ist Lila Downs: Sie vereint in ihren Liedern Einflüsse aus *corridos* und *cumbias*, aus Jazz, Gospel und Blues, aus Boleros und Opern. Die Tochter einer *mixteca* und eines US-Amerikaners aus Minneapolis sang schon als kleines Mädchen mit *mariachis*, nahm später in den USA Gesangsunterricht und studierte dort auch Operngesang. Nach anfänglicher Ablehnung versöhnte sie sich mit ihrem indianischen Erbe und singt heute neben Englisch und Spanisch auch in verschiedenen Indianersprachen. Ihre Musik ist beeinflusst durch die zapotekische Kultur und deswegen sind ihre *sones* melancholischer und lang-samer als andere. Die Texte thematisieren fast immer die Probleme der kleinen Leute. So setzte sie mit ihrem letzten Album den mexikanischen Gastarbeitern in den USA ein Denkmal.⁴⁶ Auf die Melodie des Klassikers "Cielito lindo" singt sie:

⁴⁴ Vgl. Farquharson (2000: 468).

⁴⁵ Vgl. Torres (2002: 156-161); Birkenstock/Blumenstock (2002: 269-273).

⁴⁶ Vgl. Anne Huffschnid: "Die Grenzsängerin", in: *taz*, 30.10.2002.

... el indio, el negro, el mestizo, el barrito
todos manifiestan al México lindo
pero donde fue la justicia, la pena
si sangre que corre en el limbo se queda ...⁴⁷

5.3 Karibische Einflüsse: música tropical

Vor allem die kubanische Musik hat die populäre Musik Mexikos mit Stilen bereichert, ob es sich um den Bolero, den *danzón* oder den Mambo handelt. Kubanische Stars wie Celia Cruz und Damaso Pérez Prado ließen sich ganz oder zeitweise in Mexiko nieder und brachten ihre Musik mit bzw. entwickelten sie dort weiter. So zum Beispiel im Falle Pérez Prados, der den Mambo in Mexiko zu seiner Glanzzeit führte. Mexiko-Stadt war zeitweise die Hauptstadt des *danzón*, der dort auch heute noch zu den Standardtänzen der älteren Leute gehört: Im Salon Los Angeles in der Altstadt tanzen jeden Sonntag über 700 Paare zu den *danzones* vierzehnköpfiger Orchester.⁴⁸ Später kamen aus der Dominikanischen Republik der Merengue und aus New York die *salsa* – eine Mischung aus kubanischem *son*, Jazz und anderen karibischen Rhythmen⁴⁹ – nach Mexiko. Dort wurden sie häufig mit den lokalen Musikstilen angereichert und als typische regionale Tanzmusik adaptiert. Mit *beats* unterlegt dienten sie bis heute als Hitgarant für Produzenten von Disco- und Tanzmusik (s.u.).

Ein weiterer karibischer Stil, der in Mexiko heimisch geworden ist, ist die kolumbianische *cumbia*. In den 1950er Jahren mit Schallplatten und Filmen zum ersten Mal ins Land gekommen, entwickelte sie sich bis in die achtziger Jahre zur beliebtesten Tanzmusik im ganzen Land, simpel im Rhythmus und meist noch simpler im Text (*cumbia tropical*). Interpreten wie Xavier Passos, “Los Joao” und “Los Dinners” modifizierten ein wenig die Originalrhythmen und benutzten elektrische Instrumente. “Los Bukis” hatten Anfang der neunziger Jahre mit einer romantischen Version der *cumbia* Erfolg: Ihr Album “Me volvi a acordar de tí” ging 1,5 Millionen Mal über die Theke. Im Norden Mexikos vermischten Gruppen wie “Bronco” oder “Limite” *cumbia* mit *ranchera* (*cumbia norteña*) und waren damit so erfolgreich, dass sogar das bis dahin dieser Musik nicht geneigte Fernsehen sie ins Programm nahm.⁵⁰

⁴⁷ Aus dem Stück “Sale sobrando”.

⁴⁸ Vgl. Farquharson (2000: 464).

⁴⁹ vgl. Eßer/Frölicher (2001: 715ff.).

⁵⁰ Vgl. Olvera (2000: 3-7).

Im Süden Mexikos sind *marimba*-Orchester sehr verbreitet, eine Tradition, die aus Guatemala stammt, wo die *marimba* Nationalinstrument ist. Heute besteht ein solches Ensemble neben der *marimba* häufig aus Saxophon, Trompete, Percussion und *violon*, einem dreisaitigen Bass.⁵¹

5.4 Vom Nationalismus zum Serialismus: die Konzertmusik

Die Entwicklung der Konzertmusik Mexikos im 20. Jahrhundert wird von der Vorherrschaft nationalistischer Komponisten, die sich auf ihre Wurzeln besannen, bestimmt. Manuel M. Ponce, der mehrere Jahre in Europa studiert hatte, war der erste, der sich in seinen Kompositionen um die Herausarbeitung des spezifisch Mexikanischen bemühte. Er griff folkloristische oder indigene Melodien auf und baute sie in seine Stücke ein. So zum Beispiel in sein Orchesterwerk "Canto y danza de los antiguos mexicanos" von 1933. Sein Zeitgenosse Candelario Huízar setzte noch stärker auf indigene Elemente in seinen Werken und gilt als einer der Vorreiter der *indigenismo*-Strömung in der mexikanischen Kunstmusik. Sie waren zugleich Wegbereiter und Nutznießer der Revolution von 1910, die das ganze Land veränderte, vor allem den Bereich der Kultur: "Die Revolution löste einen Prozeß der Selbstreflexion und der Umbesinnung aus, in dem erstmals die jahrhundertealte Präsenz der Indianer und campesinos in der mexikanischen Realität berücksichtigt wurde".⁵²

Seit den zwanziger Jahren beherrschten zwei wichtige Komponisten die Kunstmusik Mexikos: Carlos Chávez und Silvestre Revueltas. Chávez, der das Musikleben des Landes zwischen 1925 und 1978 dominierte, benutzte bei seinen Kompositionen nicht nur indigene Melodien und Rhythmen als Vorbild, er setzte auch indigene Instrumente ein. Um auf die prähispanische Musik zurückgreifen zu können, die bis dahin nicht von wissenschaftlichem Interesse gewesen war, musste er auch zum Musikethnologen werden. Er schrieb Stücke wie das atzekische Ballett "El fuego" und 1936 die Krönung seines indigenistischen Werkes, die "Sinfonía india". Später verband er die volkstümliche Musik zusätzlich mit der Klangwiedergabe durch elektrische Mittel und wurde so zu einem der Vorreiter der elektroakustischen Musik in Mexiko. Die neuen Erkenntnisse sowie viele Partituren von bis dahin in Mexiko unbekannten Komponisten hatte er von seinen Europa- und USA-

⁵¹ Eine Marimba besteht aus verschiedenen langen Brettchen, die auf einem Rahmen befestigt sind. Darunter befinden sich Resonanzkörper aus Holz oder Kalebassen. Die Brettchen werden von einem oder mehreren Musikern (*marimberos*) mit je zwei Klöppeln gespielt.

⁵² Moreno Rivas (1996: 545).

Reisen mitgebracht. Chávez erkannte aber auch, dass parallel zu den Neuerungen in der Musik auch auf dem Gebiet der Kulturinstitutionen etwas geschehen musste: Er gründete 1928 das "Mexikanische Sinfonische Orchester" und 1947 das *Instituto Nacional de Bellas Artes* (INBA), dessen Direktor er bis 1952 war.⁵³

Silvestre Revueltas, der schon 1940 starb, schuf in seiner Musik einen Ausgleich zwischen Provinzialität und Weltoffenheit. Als erster mexikanischer Komponist verband er die international modernsten Kompositionsstile mit der Volksmusik und schuf so neue Formen, die für die nachfolgenden Komponisten-Generationen prägend waren. Er war stark von der Revolution beeinflusst und sein Ballett "La coronela" ist denn auch vom Werk des Grafikers José Guadalupe Posada inspiriert. International bekannt wurde Revueltas mit seinen Orchesterwerken "Sensemayá" und "La noche de los Mayas" (beide 1938).⁵⁴

Die nächste Generation von Komponisten – u.a. Blas Galindo und José Pablo Moncayo – übernahm den von Chávez und Revueltas geprägten nationalistischen Stil. Erst ab der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre setzte sich eine neue Strömung durch, vertreten von der Komponisten-Gruppe "Nueva Música de México". Rafael Elizondo und seine Mitstreiter lehnten nationalistische Töne ab und vertraten eine pluralistische Ausdrucksweise. Sie führten den Serialismus in Mexiko ein und griffen auch auf die zuvor von Rodolfo Halffter nach Mexiko gebrachte Zwölftontechnik und die Mikrotontheorien von Julián Carrillo zurück.⁵⁵ In den sechziger Jahren eigneten sich die Komponisten endgültig die neuen Techniken an: Eduardo Mata, Mario Lavista, Mario Kuri Aldana u.a. widmeten sich der seriellen Musik oder dem Indeterminismus. Der schon ältere Manuel Enríquez ("Un concierto para piano y orquesta" von 1971) arbeitet mit aleatorischen Systemen, Improvisationsverfahren und instrumentalen Effekten.⁵⁶

Die neuen Kompositionstechniken brachten viele mexikanische Komponisten verstärkt mit der elektroakustischen Musik aus Europa und den USA in Kontakt, von der sie sich zu eigenen Werken anspornen ließen. Zwar hatte sich schon 1867 Melesio Morales in seiner Suite "La locomotiva" von Ei-

⁵³ Vgl. Moreno Rivas (1996: 546-547); Woll (1994: 46, 49ff.).

⁵⁴ Vgl. Baqueiro Fóster (1962: 447); Moreno Rivas (1996: 547).

⁵⁵ Serialismus = serielle Musik: Eine Kompositionstechnik, bei der sämtliche Parameter (Tonhöhe, Lautstärke etc.) eines Stücks nach zuvor festgelegten Reihengesetzmäßigkeiten geordnet werden.

⁵⁶ Vgl. Moreno Rivas (1996: 549-551).

senbahngeräuschen inspirieren lassen und hatten Chávez u.a. seit den dreißiger Jahren immer mal wieder mit Tonbändern und anderen technischen Geräten experimentiert, jedoch kann man von elektroakustischer Musik in Mexiko erst ab etwa 1950 sprechen.⁵⁷ Carlos Jiménez Mabarak, der 1957 bei einem Aufenthalt in Paris die Konkrete Musik von Pierre Schaeffer kennen gelernt hatte, komponierte 1960 eines der ersten Stücke mit elektroakustischen Medien, „Le paradis“. Er veranstaltete Konferenzen über die aktuellen Tendenzen der europäischen Elektroakustik und war der erste, der ernsthaft auf einem Tonband komponierte. Das Tonband blieb bis zur massenhaften Verbreitung des Computers denn auch das beliebteste technische Gerät: Héctor Quintanar, der künstlerische Direktor des ersten Studios für elektronische Musik, komponierte 1972 „Mezcla“ für Orchester und Tonband, Gabriella Ortiz „El trompo“ (1994) für Vibraphon und Tonband. Javier Alvarez kombinierte in seinen Werken die Instrumente – Klavier oder Harfe zum Beispiel – schon mit Computerklängen. Doch die Musik wurde noch experimenteller: Manuel Rocha Iturbide bezog in seine Komposition „Frost clear energy saver“ von 1991 sogar einen Kühlschrank mit ein.⁵⁸

Das erste Studio für elektronische Musik war 1970 nach Vorarbeit von Raúl Pavon eingerichtet worden. Für die damals enorme Summe von 13.000 US-\$ waren Geräte und Synthesizer in den USA gekauft worden. Neben Quintanar und Pavon arbeiteten dort hauptsächlich Julio Estrada und Mario Lavista. Regelmäßigen Eingang in die Konzertsäle fand die elektroakustische Musik jedoch erst ab 1979, als von Manuel Enríquez die Konzertreihe *Foro Internacional de Música Nueva* ins Leben gerufen wurde, die bis 1989 bestand.⁵⁹

Die Mitte der siebziger Jahre einsetzende Massenproduktion elektronischer Instrumente ermöglichte es einer größeren Zahl von Musikern, mit einem kleinen Budget ein Heimstudio einzurichten. Außerdem profitierten die Komponisten elektroakustischer Musik von der 1994 geschaffenen NAFTA, denn nun kamen elektronische Musikinstrumente und -geräte sowie Computer ohne Schwierigkeiten und ohne hohe Zölle ins Land. Einer, der sich so ein Studio einrichtete und dort komponierte, war Antonio Russek. Mit Gleichgesinnten gründete er das *Centro Independiente de Investigación Multimedia* (CIIMM), ein Zentrum für Kunst und elektronische Musik und 1985 wurde er zum Vizepräsidenten der neu gegründeten *Confederación*

⁵⁷ Vgl. Woll (1994: 30, 46).

⁵⁸ Vgl. <<http://music.dartmouth.edu/~ricardo/Publications.html>>.

⁵⁹ Vgl. Woll (1994: 81, 88-89).

Mexicana de Música Elektroacústica gewählt. Ein Jahr zuvor hatte das CIIMM die erste LP mit elektroakustischer Musik in Mexiko herausgebracht. Mitte der achtziger Jahre entwickelten sich Konzerte mit elektronischer Musik zu einem Publikumsmagneten bei der Jugend. Das lag nicht nur an der Neugier auf die neue Musik, sondern auch an der Tatsache, dass Rockkonzerte aus politischen Gründen bis 1988 verboten waren und die Jugend etwas Ähnliches suchte. Francisco Núñez richtete an der *Escuela Superior de Música* (ESM) 1987 ein Studio für elektronische Musik ein. Er und Roberto Morales organisierten Anfang der neunziger Jahre Konferenzen, Workshops und entwickelten Musiksoftware und schufen so die Grundlage für die heutige Komponistengeneration.⁶⁰

Die siebziger und achtziger Jahre wurden in der Konzertmusik vorwiegend von Komponisten geprägt, die in der 1960 von Carlos Chávez gegründeten Kompositionswerkstatt ausgebildet worden sind: Mario Lavista arbeitet orientalische Einflüsse in seine Stücke ein, orientiert sich an der Musik der Renaissance und an der Zeitkonzeption eines John Cage; Julio Estradas Kompositionen wie "Yuunohui'nahui" für Kontrabass oder "Ishini'ioni" für Streichquartett stoßen an die Grenzen der klanglichen Möglichkeiten von Streichinstrumenten; Francisco Núñez bewundert Karlheinz Stockhausen und Krzysztof Penderecki und experimentiert mit menschlichen Stimmen und Computern; Federico Ibarra wird durch Opern wie "Leoncio y Lena" nach dem Drama von Georg Büchner bekannt. Die jüngste Generation von Komponisten rückt teilweise wieder von ihren Vorgängern ab und wendet sich wie Graciela Agudelo und Daniel Catán der Romantik zu, komponiert minimalistische Werke wie dies Ana Lara oder Marcela Rodríguez tun, oder vertritt den so genannten Neo-Indigenismus, der Naturklänge in die Kompositionen einbezieht. Zu nennen wäre hier Federico Alvarez del Toro, der Schreie von Brüllaffen in sein Werk "Ozomatli" integriert.⁶¹

Aufgeführt werden die Werke von Chören, Kammermusik-Ensembles oder Orchestern, wie dem "Camerata del México Contemporáneo", dem "Coro de Madrigalistas", dem "Orquesta Sinfónica Nacional", "Orquesta Filarmónica de la UNAM" oder dem "Orquesta Sinfónica Infantil de México", wobei letzteres meist weniger experimentelle Stücke interpretiert. Diese sind hingegen eine Spezialität des Perkussionsquartetts "Tambuco", das u.a. aztekische Trommeln benutzt und – für Konzertmusik eher ungewöhnlich –

⁶⁰ Vgl. Woll (1994: 91-94).

⁶¹ Vgl. Moreno Rivas (1996: 551-554).

selbst bei der Jugend sehr beliebt ist: "Perkussion ist sehr attraktiv, visuell wie auditiv", erklärt Ricardo Gallardo, Leiter der Gruppe.

Außerdem ist unser Repertoire sehr neu, es gibt kaum Vergleichsmöglichkeiten mit älterer Konzertmusik. Das macht die Leute neugierig. Weil so viele junge Leute zu unseren Konzerten kommen, nennen uns Kollegen manchmal neidisch "Los Tambucis", in Anlehnung an die populäre Bolero-Gruppe "Los Bukis".⁶²

Die Oper spielt im Musikleben Mexikos im 20. Jahrhundert eine untergeordnete Rolle. Das zeigt schon der folgende Vergleich: Gegen Ende des 19. Jahrhunderts gab es in Mexiko-Stadt (rund 200.000 Einwohner) etwa 120 Opernaufführungen pro Jahr, 1998 waren es weniger als 50 bei einer Einwohnerzahl von rund 22 Millionen. Es gibt im ganzen Land keine Kompanie, die regelmäßig auftritt, selbst die "Compañía Nacional de Ópera" nicht, und auch kaum Einspielungen oder Partituren von Opernstücken. Die Ignoranz der Mexikaner geht soweit, dass viele der wenigen mexikanischen Opern von Komponisten wie Cárdenas Samada, Ricardo Castro, Téllez Oropeza u.a. nie aufgeführt wurden oder nur im Ausland, wie im Falle von "Popol Vuh" von Carlos Pazos, die 1985 in Leningrad gespielt wurde oder Daniel Catáns "Florenxia en el Amazonas" 1996 in den USA.⁶³ Auch berühmte Opernsängerinnen wie die Sopranistin Monica Guillen Chávez verdienen Ruhm und Geld hauptsächlich im Ausland.

5.5 Eine Randerscheinung: der Jazz

Trotz der Nähe zu den USA spielt der Jazz im Musikleben Mexikos nur eine marginale Rolle, vor allem außerhalb der Großstädte und Touristenzentren. Und bis auf den in den USA lebenden Schlagzeuger Antonio Sánchez, der seit einigen Jahren in den Bands des Gitarristen Pat Metheny und des puerto-ricanischen Saxophonisten David Sánchez spielt, und Francisco Mondragon (Gitarre), der mit Jaco Pastorius von "Weather Report" jazzte, gibt es auf internationalem Parkett keine bekannten Jazzmusiker aus Mexiko.

1998 wurde der erste Jazzstudiengang in Mexiko an der *Escuela Superior de Música* eingerichtet und erst seit 1995 wird die Geschichte des Jazz in Mexiko professionell erforscht, vom *Centro Nacional de Investigación y Difusión de la Música* (CENEDIM). Der Umfang der Sammlung unterstreicht die Marginalität des mexikanischen Jazz: Im Jahre 2002 enthielt sie 509 Tonträger, Bücher, Videos, Notenhefte, Fotografien etc. Auch in den

⁶² Interview mit *Tambuco*, Berlin 10/2002.

⁶³ Vgl. Pérez-Amador Adam (1998: 48-53).

Medien ist Jazz so gut wie nicht präsent: Es gibt im ganzen Land eine kurze wöchentliche Sendung mit mexikanischen Jazz (s.u.) und einige andere Musikprogramme, in denen manchmal auch (mexikanischer) Jazz gespielt wird. Im Fernsehen taucht er nur zufällig auf und eine regelmäßig erscheinende Jazz-Zeitschrift gibt es auch nicht (mehr). Nichtsdestoweniger hat sich die Jazzszene in Mexiko in den letzten 20 Jahren des vorigen Jahrhunderts vergrößert und ist die Produktion von Jazzalben angestiegen. In den neunziger Jahren kamen mehr Jazz-CDs auf den Markt als zwischen 1960 und 1980. Im Jahre 2001 gab es in Mexiko-Stadt rund 20 Jazzclubs.⁶⁴

Photos belegen, dass schon in den zwanziger Jahren Jazzbands durch Mexiko tourten, doch Tonbelege gibt es aus dieser Zeit nicht.⁶⁵ Seit den fünfziger/sechziger Jahren tauchen in Tageszeitungen oder Zeitschriften häufiger Artikel über Jazzmusiker oder -konzerte auf. So zum Beispiel über das Konzert des Pianisten Mario Patron 1956 auf dem Newport Jazzfestival. Weitere herausragende Jazzler jener Zeit, die auch in den folgenden Jahrzehnten die Szene bestimmten, waren der Trompeter Chilo Morán, die Pianisten Pablo Jaimes und Juan José Calatayud, der Bassist Victor Ruiz Pazos, der Schlagzeuger José Sanchez und die Sängerin Iraida Noriega. In den USA machte Johnny Richards *alias* "John Cascales" Karriere. Er war Arrangeur im Orchester von Stan Kenton und komponierte für ihn die berühmte Suite "Cuban fire". Deren Erfolg erlaubte es ihm, zwei eigene Alben einzuspielen – "The rites of Diablo" (1958) und "Se habla Español" (1966) –, die aber nicht sehr erfolgreich waren.⁶⁶

Die achtziger und neunziger Jahre bescherten den Jazzern eine größere Aufmerksamkeit und neue Talente beraten die Szene: Die Sängerin Verónica Ituarte entdeckte 1983 den Jazz für sich. Seither hat sie in verschiedenen Formationen auf allen wichtigen Jazzfestivals Mexikos⁶⁷ gespielt, meistens begleitet vom Pianisten Juan José Calatayud; die Pianisten Eugenio Tous-saint (mit seiner Gruppe "Astillero"), Francisco Tellez (mit dem "Cuarteto Mexicano de Jazz"), Héctor Infanzón, Ana Ruiz und Alberto Zuckermann. Infanzón spielt neben seiner Jazzkarriere mit Latin-Pop und -Rock Interpreten wie Emanuel, Tania Libertad und "Maldita Vecindad". Seit dem Jahr

⁶⁴ Vgl. Célériz Eguiluz (2002: 3-4); Derbez (2002): Eine Liste der Jazzclubs findet sich bei Malacara Palacios auf S. 11.

⁶⁵ Vgl. Célériz Eguiluz (2002: 2).

⁶⁶ Vgl. Derbez (2002); Chediak (1998: 190).

⁶⁷ Neben einigen Festivals in der Hauptstadt ist vor allem das Cancun Festival zu nennen sowie Festivals in größeren Städten wie León, Guanajuato oder Merida.

2000 ist er Mitglied in der Band von Superstar Ricky Martin, wie auch sein Schlagzeuger Waldo Madera; als Saxophonisten treten Alejandro Campos, Germán Bringas, Diego Maroto, Arturo Cipriano und Juan Alzate hervor. Von den Gruppen sollen erwähnt werden "Cuicanitl", ein Vokalensemble, gegründet von Iraida Noriega, "Sociedad Acústica de Capital Variable", die Jazzgruppe eines Künstlerkollektivs, ins Leben gerufen 1994 von Marcos Miranda, "Sacbé", "Ensamble 14", "Parceiro", "Merida Jazz Quartet" und "Orbis Tertius". Einige mexikanische Jazzmusiker haben auch Karriere in den USA gemacht, wie der Saxophonist Henry West, die Pianistin Olivia Revueltas oder der Vibraphonist Víctor Mendoza, der in Berklee Perkussion unterrichtet.⁶⁸

Ein großes Problem für die nachrückenden Generationen von Jazzmusikern ist die fehlende Diskografie des mexikanischen Jazz: Kein Majorlabel interessiert sich für einheimischen Jazz und kleine Label wie "Coyoacán", "Jazzorca" oder "Opción Sónica" produzieren keine hohen Stückzahlen und haben nur eine geringe Verbreitung. "Für den Jazz gibt es keine Promotion in Mexiko", bestätigt Alberto Zuckerman.⁶⁹ Somit fehlt die historische Kontinuität des Jazz, da junge Musiker kaum hören können, wie ihre Vorgänger gespielt haben.⁷⁰ Besonders wichtig sind daher engagierte Einzelpersonen, die sich um die Verbreitung des Jazz und die Aufarbeitung seiner Geschichte kümmern: Alain Derbez, Journalist, Musiker in der Gruppe "Sonora Onoson" und Radioredakteur, präsentiert seit zehn Jahren in seiner wöchentlich 15-minütigen Jazzsendung bei *Radio Educación* ausschließlich mexikanischen Jazz. Außerdem hat er viele Artikel und ein Buch darüber geschrieben.⁷¹ Roberto Aymes macht seit vielen Jahren eine Jazzsendung bei *Radio UNAM*, publiziert über den Jazz seiner Heimat und betreibt das Label "Jazzcat Records".

5.6 Vom Verbot zum kommerziellen Erfolg: Rock, Punk, Hiphop, Ska & Co.

Der größte Teil der Geschichte der mexikanischen Rockmusik hat unter staatlicher Zensur stattgefunden. Bis Ende der achtziger Jahre wurde sie von offizieller Seite, also von der Staatspartei PRI, zensiert und mit Repressionen

⁶⁸ Vgl. Malacara Palacios (2002: 34-41); Alain Derbez (2001): "More on Jazz in Mexico" <www.jazzhouse.org/files/derbez1.php3>.

⁶⁹ Vgl. "El Jazz en México al Margen de la Oferta Cultural: Alberto Zuckermann" <www.cnca.gob.mx>.

⁷⁰ Vgl. Miranda/Cortés (1997).

⁷¹ Alain Derbez (2001): *El Jazz en Mexico. Datos para una historia*. México, D.F.

belegt, da man Subversion und moralischen Verfall befürchtete. Von daher war auch die Informationsarmut bezüglich dessen, was im Ausland an Rockmusik stattfand, enorm: Es wurden kaum Zeitschriften und CDs importiert, Fernsehen und Radio spielten nur harmlose Popmusik und das Internet gab es noch nicht.

Wie in so vielen Ländern beginnt auch in Mexiko die Geschichte des Rock mit Interpreten wie *“Los Camisas Negras”*, die Elvis Presley, Bill Haley und andere angloamerikanische Künstler *“coverten”*. Eine der beeindruckendsten Figuren der mexikanischen Rockmusik, Javier Bátiz, begann 1957 mit der Gruppe *“TJ’s”* in Tijuana Blues zu spielen und wandte sich nach seinem Umzug nach Mexiko-Stadt dem Rock zu. Nach einem kurzen Gastspiel bei der Cover-Band *“Los Rebeldes de Rock”* entschloss er sich zu einer Solokarriere, die bis heute andauert. In über 40 Jahren hat er etwa 15 Alben produziert, wurde jedoch nie von einem Majorlabel unter Vertrag genommen.⁷² *“Los Rebeldes de Rock”* taten sich Anfang der sechziger Jahre mit spanisch gesungenen Stücken wie *“La hiedra venenosa”* (*“Poison Ivy”*) oder *“Cartas de amor sobre la arena”* (*“Love letters in the sand”*) hervor. Auch die *“Los Teen Tops”* waren mit fremden Stücken sehr erfolgreich: Die Gruppe brachte es zwischen 1960 und 1963 auf fünf Alben, die hauptsächlich spanische Versionen angloamerikanischer Titel enthielten (*“El rock de la cárcel”* = *“Jailhouse rock”*).⁷³ Vereinzelt gab es auch Bands, die eigene Stücke schrieben, zum Beispiel *“Los Crazy Boys”*.

Ende der sechziger Anfang der siebziger Jahre entstand eine neue Generation von Rockgruppen wie *“Kaleidoscope”* oder *“Dug Dug’s”*, die von der psychedelischen Musik *“Pink Floyds”* u.a. beeinflusst war und es bevorzugte, auf Englisch zu singen. 1971 fand in Avándaro, einem Vorort von Mexiko-Stadt, ein großes Open-Air-Festival – *“Rock & Ruedas”* – nach dem Vorbild *“Woodstocks”* statt. Dort spielten u.a. *“Three Souls in my Mind”*, *“Enigma”* und *“Bandido”*. Obwohl auch dort die meisten Gruppen auf Englisch sangen, spielten sie auch spanischsprachige Stücke. Die Texte waren sehr gesellschaftskritisch und regierungsfeindlich, vor allem unter dem Eindruck des 1968 von der Regierung verübten Massakers an demonstrierenden Studenten auf dem *zócalo*. Die Radioübertragung wurde abgebrochen und von diesem Zeitpunkt an unterlag der mexikanische Rock starken Repressionen und Anfeindungen.⁷⁴ Zeitweise wurden Langhaarige unter fadenscheini-

⁷² Vgl. SGAE/Zona de Obras (2000: 29).

⁷³ Vgl. SGAE/Zona de Obras (2000: 202).

⁷⁴ Vgl. SGAE/Zona de Obras (2000: 82).

gen Begründungen auf der Straße verhaftet, wie Saul Hernández, Sänger der Gruppe "Caifanes", erzählt.⁷⁵ Vor allem die politische Linke bevorzugte in jener Zeit Folkmusik und bekämpfte den Rock als nordamerikanische Musik: "La nación de Avándaro fue el triunfo de los mass media norteamericanos sobre la juventud mexicana", schrieb Carlos Monsiváis.⁷⁶

Doch die Rockszene bestand weiter und spielte für ihr Publikum in so genannten *hoyos fonquis*, eher versteckten Orten wie verlassenen Kinos, kleinen Bodegas oder leeren Hallen. Zwei Gruppen machten den *rock tapatío* (aus Guadalajara) aber selbst in dieser Zeit international bekannt: "Los Spiders" und "La Revolución de Emiliano Zapata". Auch sie sangen in Englisch, um ihre Musik besser vermarkten zu können und wurden deshalb von vielen anderen Musikern als *malinchistas* bezeichnet, Verräter also. "Los Spiders" und ihr Sänger Tony Vierling orientierten sich stark an der Musik von "Eric Burdon and the Animals", während "La Revolución de Emiliano Zapata" psychedelische Musik machten und zu Beginn ihrer Karriere von Bob Dylan gefördert wurden. Ihr bekanntester Titel "Ciudad perdida" ist ein Instrumentalstück.

Mit Bands wie "Dangerous Rhythm" kam Ende der siebziger Jahre die Punkmusik nach Mexiko, die von offizieller Seite erst recht abgelehnt wurde. Einige Liedermacher, die der Rockmusik nahe standen, etablierten sich ab 1980: der beim großen Erdbeben von 1985 umgekommene Roberto González, Cecilia Toussaint und Jaime López. Letzterer fusioniert bis heute erfolgreich Rock und Folklore.

Nachdem Gruppen wie "Chac Mool" zu Beginn der achtziger Jahre den Weg für mexikanische Rockgruppen zu den Majorlabels bereitet hatten, kam es Mitte der achtziger Jahre auch in der Musikszene zu einem großen Beben. Beeinflusst von argentinischen und spanischen Gruppen setzte ein Boom der Rockmusik in Mexiko unter der Bezeichnung "Rock en tu idioma" ein. Ältere Bands wie "Dangerous Rhythm" und "Three Souls in my Mind" nannten sich nun "Ritmos Peligrosos" und "El Tri", viele neue Bands betraten die Szene: "Botellita de Jerez" nannten ihre Musik selbstironisch "guacarock", eine Mischung aus Rock mit Polka, Blues und *son*. Was zunächst als Witz gemeint war, wurde zum Vorbild vieler neuer Bands; "Kenny y los Eléctricos" waren eine der wenigen Gruppen, die über das Fernsehen bekannt wurden. Ihre Sängerin wurde zum Vorbild heutiger Rocksängerinnen wie Ely

⁷⁵ Vgl. Morales (1993).

⁷⁶ Zit. in SGAE/Zona de Obras (2000: 82). Die Nation von Avándaro verkörperte den Sieg der nordamerikanischen Massenmedien über die mexikanische Jugend.

Guerra. Die meisten Gruppen jener Zeit machten aber keine "ursprüngliche" Rockmusik mehr: Mit dem Aufkommen der Synthesizer und anderer elektronischer Musikgeräte als Massenprodukte zu Beginn der achtziger Jahre kam es zu einer kühlen Ästhetik und einem eher maschinellen Klang in der Musik. Gruppen wie "Los Amantes de Lola" spielten eher Elektro-Pop. Der Musikjournalist Arturo Saucedo meinte, dass "die Musikgruppen der achtziger Jahre nur aus schönen Jungs und Mädchen bestanden, die ihre Lippen bewegten".⁷⁷

Eine Vielfalt der Stile prägt die "Nueva Onda" genannte Bewegung der Rockmusik im Mexiko der neunziger Jahre: Gemischt wird, was Spaß macht, Rock, Hiphop, Funk, Ska und traditionelle Musik. Neben Mexiko-Stadt haben sich Tijuana, Guadalajara und Monterrey zu Zentren der Rockmusik entwickelt.

Neben den Altrockern "El Tri" ist "Maná" die bekannteste mexikanische Rockgruppe, durch ihre Kooperation mit Carlos Santana inzwischen auch international. Seit ihrer Gründung 1986 hat die Band aus Guadalajara mit ihrem von "The Police" beeinflussten Mainstreamrock wachsenden Erfolg, an dem ihr Majorlabel Warner nicht unbeteiligt ist. Sie haben unzählige Goldene Schallplatten eingeheimst (in Mexiko gibt es diese ab 100.000 verkauften Exemplaren), Welttourneen gemacht und einen Grammy erhalten. 1999 spielten sie für MTV eines der begehrten *Unplugged*-Konzerte ein.

Eine große Zahl von Bands wie "Tijuana No" oder "Maldita Vecindad" mischt den Rock mit Ska, Funk und Reggae und singt sozialkritische Texte dazu. Sie bezeichnen sich nicht als politisch, sind es aber im hohen Maße. Ein Grund für ihren Erfolg ist ihre Gegenposition zur jahrzehntelangen Einparteienherrschaft der PRI und zum Medienmonopol von "Televisa":

Unsere Arbeit ist nicht politisch, wenn mit politisch ideologische Lieder gemeint sind, wie die Protestlieder der sechziger Jahre oder die folkloristische chilenische Musik und die nueva canción der siebziger Jahre. Wir wollen niemanden erziehen, wir glauben nicht an Ideologien und Doktrinen. Sie ist politisch in einem weiteren Sinne, weil wir vom Leben auf der Straße singen, vom Alltag. Wenn Du darüber singst, kommst Du zwangsläufig mit Sachen in Berührung, die für politisch gehalten werden können,

sagt Pacho, der Sänger von "Maldita Vecindad".⁷⁸ Und Jorge Velasquez, Bassist von "Tijuana No" meint, dass ihre Musik "eine Reaktion beim Pub-

⁷⁷ Zit in: "Es wird keine geschlossene Stadt geben". Ein Interview mit Arturo Saucedo, in: Haus der Kulturen der Welt (Hrsg.) (2002): *¡Atención México! Positionen der Gegenwart*. Berlin, S. 124-127.

⁷⁸ Zit. bei Morales (1993).

likum hervorruft. Oft wissen die Leute gar nichts von den Schweinereien, die in Mexiko passieren und hören sie in unseren Texten oder bei unseren Ansagen zum ersten Mal. Dann denken sie hoffentlich darüber nach”.⁷⁹ “Los de Abajo” integrieren in ihren Musik-Mix auch *cumbia* und nennen ihn “Tropi-punk”. Sie sind nach eigener Aussage eine politische Band: “Als Band sind wir Teil einer Musiker-Organisation namens La Bola, die für die Demokratisierung Mexikos und die Rechte der indígenas eintritt”.⁸⁰

Auch Rockgruppen wie zum Beispiel “Caifanes” haben politische Stütze geschrieben: In ihrem Lied “Antes de que nos olviden” (1990), das vom Studentenmassaker von 1968 handelt, beschreiben sie, wie die Seelen der ermordeten Studenten über die heutige Generation wachen. Ansonsten nutzen sie für ihre Texte eher die mythischen Geschichten der Azteken.

“El Gran Silencio”, “Molotov” und “Control Machete” fusionieren Hip-hop und Rock. Die beiden letztgenannten fallen vor allem durch hohe Plattenverkäufe und ihre Liedtexte auf: Das erste Album von “Control Machete” aus Monterrey, “Mucho barato”, verkaufte sich 1997 unerwarteterweise 250.000 Mal in Mexiko und ihr Stück “Voto latino”, in dem sie sich für Gerechtigkeit gegenüber den in den USA lebenden Latinos einsetzen, wurde zu einer heimlichen Hymne beiderseits der Grenze. “Molotovs” Album “Dónde jugarán las niñas” – die Titel-Verarschung eines bekannten Albums von “Maná” – verkaufte sich in Mexiko 400.000 Mal, weltweit über eine Million Mal, nicht zuletzt weil es teilweise zensiert und kontrovers diskutiert wurde, da viele Titel und Texte sexistisch und homophob sind (“Chinga tu madre” etc.).⁸¹

Weitere bedeutende Interpreten der “Nueva Onda”, die zeigen, wie weit sich die Rockmusik auch in Mexiko aufgefächert hat, sind im Bereich des dunklen Gothic-Rocks “Santa Sabina” und “La Parca”, “La Lupita” spielen Metal-Funk, “Ansia” Dark-Metal, “Nine Rain” Avantgarde-Rock, “La Castañeda” Punk und “Plastilina Mosh” Elektronik-Rock und die “Poncho Kingz” mischen Hip-hop mit Elementen der *música tropical* und Funk. “Café Tacuba” haben großen Erfolg mit ihrer rockigen Version des

⁷⁹ Interview mit *Tijuana No*, Köln (10/2002).

⁸⁰ Zit. bei Azzellini (2000).

⁸¹ Vgl. Azzellini (2000); Pérez (1998: 24).

mexikanischen *son* und die Sängerin Julieta Venegas rockt sich mit ihrem Akkordeon bis zur Grammy⁸²-Nominierung.⁸³

Ein Symbol für die endgültige Etablierung des mexikanischen Rock war der Auftritt einiger mexikanischer Gruppen bei der Eröffnung eines großen CD-Ladens der Kette "Tower Records" in Mexiko Stadt. Andererseits ist er an der großen Zahl von TV- und Radioprogrammen abzulesen, die "Rock en tu idioma" spielen sowie an vielen Zeitschriften zum Thema.⁸⁴

5.7 Vom Bolero bis zur Love-Parade: Schlager, Disco und Techno

Aushängeschild des mexikanischen Schlagers ist der Sänger Luis Miguel, ein gebürtiger Puertorikaner. Mit seinen Balladen und Liebesliedern hat er sich in die Herzen der (weiblichen) mexikanischen Bevölkerung gesungen. Über 47 Millionen Alben hat er in Mexiko und im Rest Lateinamerikas verkauft. Sein Repertoire reicht von modernen Discorhythmen bis zu alten Boleros. Viele Interpreten versuchen ihm nachzueifern, Alejandro Fernández ist einer von ihnen. Er kombiniert in seiner Musik Elemente des Pop mit den Klängen der *ranchero*-Musik und der *mariachi*-Orchester und hat damit über die Grenzen Mexikos hinaus Erfolg.

Weibliche Pop-Stars gibt es im Disco- und Schlager-Genre natürlich auch: Drei der sehr erfolgreichen – Paulina Rubio, Patricia Manterola und Thalía – verbindet ein gemeinsamer Anfang: 1980 wurden von der Mediengruppe "Televisa" Jugendliche gesucht, die eine Gesangsgruppe bilden sollten (ein Bereich, in dem Mexiko Deutschland mit seinem "Superstar" also um Jahrzehnte voraus war). 1982 entstand so die Gruppe "Timbiriche", die eine Dekade lang sehr erfolgreich war und in der neben Paulina Rubio auch Thalía sang. Beide schlugen später erfolgreiche Solokarrieren ein. Patricia Manterola lernte ebenfalls den Produzenten von "Timbiriche", Luis de Llaño, kennen. Ihr riet er aber aufgrund ihrer hervorragenden Stimme zu einem neuen Projekt: Sie wurde Sängerin der Gruppe "Garibaldi". Alle drei haben weitere Gemeinsamkeiten: Ihren Erfolg verdanken sie zu einem nicht unerheblichen Teil ihren Auftritten in beliebten mexikanischen *Telenovelas*, wie "María, la del barrio". Und auf ihren letzten Alben haben sie alle einen Teil der Titel in Englisch gesungen, um sich auf dem englischsprachigen Markt zu positionieren. Zwei interessante Gruppen, die elektronische Popmusik

⁸² Der "Grammy" ist der "Oscar" für Musiker.

⁸³ Vgl. Anne Huffschild (2003): "Nie wieder schlecht geküsst. Die neuen mexikanischen Diven", in: *ila*, Nr. 246, S. 22-23.

⁸⁴ Vgl. Auflistung der Programme und Zeitschriften bei <www.rock.com.mx>.

machen, sind “Titán” und “Moenia”, die einen Hit mit der spanischen Version des Klassikers “Don’t leave me this way” hatten.

Im Jahr 2000 veranstaltete Arturo Saucedo⁸⁵ auf dem *zócalo* in Mexiko-Stadt die erste Open-Air-Party – “Tecnogeist” –, zu der 36.000 Raver kamen. Zwei Jahre später organisierte er auch eine *Love-Parade* nach Berliner Vorbild, die vom Angel de la Independencia bis zum *zócalo* zog und an der DJs aus aller Welt, vor allem aber die angesagtesten *diyéis* Mexikos – “Smoke”, “Linga”, “Klang” und “Nazca” – teilnahmen und über 70.000 Raver begeisterten. Die *Love-Parade* musste er gegen erhebliche Widerstände durchsetzen:

Tecnogeist und die Love-Parade sind auf eine starke Opposition gestoßen, eine Opposition, die mit der Zensur durch die städtischen Behörden zu tun hat. [...] Diese konservative Haltung der Offiziellen ist eine Reaktion auf die kulturelle Transformation. Es gibt eine neue universelle Idee von Mexiko-Stadt als Sammelbecken und Szenario der großen kulturellen Entwürfe der Welt. Und es gibt eine gegenläufige Bewegung, die glaubt, dass dies als kultureller Imperialismus zu werten sei. Das ist die Linke in Mexiko ...⁸⁶

Harte elektronische Tanzmusik hat es allerdings schon vor dem Jahr 2000 in Mexiko gegeben: “Deus ex Machina” machten bereits Anfang der neunziger Jahre Musik im Stile von “Einstürzende Neubauten” oder “Front 242” und bezeichneten sie als *cyberpunk*. “Artefakto” veröffentlichten 1994 ihr erstes Album und wurden zum Vorläufer der neuesten Strömung in der Musik Mexikos, der so genannten *nortec*-Musik.⁸⁷

Aus Tijuana kommt “Nortec Collective”, eine Gruppe von Musikern, Künstlern und Intellektuellen, die sich nicht als Musikgruppe, sondern als “elektronische Ästhetik” betrachten. *Nortec* – eine Abkürzung für *norteño-techno* – ist eine Kombination von drei der erfolgreichsten traditionellen Musikstile Mexikos, *norteño*, *ranchera* und *banda sinaloense*, gespielt u.a. auf Akkordeon, Tuba und Posaune und elektronischen Klängen nach dem Vorbild deutscher Gruppen wie “Tangerine Dream”, “Kraftwerk” oder “Can”. Die Idee dazu entstand, als Pepe Mogt “Bostich” 1999 damit begann, alte *norteño*-LPs seiner Eltern auf seinem PC zu “samplen”.⁸⁸ “Nortec Collective” besteht aus vielen Musikern und DJs, wie “Plankton Man”, “Bostich”, “Hiperboreal” oder “Clorofila”, bei deren Auftritten die Musik mit

⁸⁵ Initiator von “Tecnogeist”, einer Plattform für deutsch-mexikanische Musikbegegnungen, die die Love-Parade in Mexiko-Stadt durchgeführt hat.

⁸⁶ Arturo Saucedo, siehe Fußnote 77.

⁸⁷ Vgl. Asensio (2000: 2-3).

⁸⁸ Vgl. Nortec Collective (2002: 80-81).

Kunstinstallationen, Tanzvorführungen und Videoprojektionen kombiniert wird. Das Ganze läuft dann unter der Bezeichnung "Nortec City" und findet begeisterte Zustimmung auch unter den in den USA lebenden lateinamerikanischen Emigranten: "... pierdo mi origen. Pero en Nortec City soy ciudadano, porque esto es una fusión de lo que es un sonido tradicional latino mezclado con un punto de vista global, en este caso el lenguaje electrónico".⁸⁹

Mogt *alias* "Bostich" ist der Kopf des Kollektivs und hat mit anderen DJs schon in den Jahren zuvor in verschiedenen Formationen zusammengearbeitet, wie "Artefakto", und "Fussible", die musikalische immer sehr innovativ waren. Dabei war auch die geographische Lage Tijuanas hilfreich: Durch die Nähe zu den USA/San Diego waren die Musiker ihren Kollegen in Mexiko-Stadt immer einen Schritt voraus. Während Letztere sich Ende der achtziger Jahre noch am spanischsprachigen Rock orientierten, hörte man in Tijuana schon die Musik von Jeff Mills, "Depeche Mode" und "808 State". Gleichzeitig warf die zu exakte Adaption dieser Vorbilder auch ein Problem auf: Europäische Elektronik-Labels hielten die Musik für schlechte Kopien der Originale und für zu wenig authentisch. Aus eurozentrischer Sicht darf eine mexikanische Gruppe eben nicht so klingen wie eine europäische. Diese Erfahrung trug mit zur Entwicklung von *nortec* bei.⁹⁰ Heute wird die Musik von Künstlern wie "Vandana", "Aquadelfin" und "Zoo Sónico" selbstverständlich auch in Berlin und Tokio gespielt und gehört. In Mexiko war und bleibt die elektronische Musik jedoch ein auf die urbanen Zentren beschränktes Phänomen. So auch in Guadalajara, Zentralmexiko, wo die Bewegung "Nopalbeat" – mit Gruppen wie "Sussie 4" und "Galápagos" – an neuer Musik arbeitet. Sie mischt *mambo*-Rhythmen oder lateinamerikanische Perkussion mit elektronischen Klängen und nennt das Ergebnis *acid-cabaret*.⁹¹

⁸⁹ Enrique Lavín, Musikjournalist und in den USA lebender Ecuadorianer. Zit. unter <www.labandaelastica.com> "...ich verliere meine Identität. Aber in Nortec City fühle ich mich als Bürger, weil es sich um eine Fusion aus traditionellen lateinamerikanischen Klängen mit einer globalen Sichtweise handelt, repräsentiert durch die elektronische Musik".

⁹⁰ Vgl. Madrid (2002: 5-6).

⁹¹ Vgl. Paredes Pacheco (2002: 162).

6. Mexikanische Musik in den USA

“Tan lejos de Dios, tan cerca de los Estados Unidos” lautet ein geflügeltes Wort des Diktators Porfirio Díaz, das auch auf die Musik anwendbar ist. Die Musikgeschichte beider Länder ist stark miteinander verknüpft, vor allem seit 1848, als nach einem verlorenen Krieg große Teile Mexikos an die USA fielen und die dort lebenden Mexikaner zu *chicanos*⁹² wurden, US-Bürgern von mexikanischer Herkunft. Die Musik dieser Menschen ist ein Hybrid *par excellence*, bestehend aus alten mexikanischen Traditionen, US-amerikanischer Popkultur und oft einem Wortschatz aus beiden Sprachen, dem so genannten “Spanglish”. Hier kann nur ein kurzer Einblick in die musikalischen Zusammenhänge gegeben werden, die sonst ganze Bücher füllen.⁹³

Eine Fusion aus *ranchera*, *bolero*, *cumbia*, Polka und Blues gespielt von einer Gruppe mit Akkordeon heißt im Süden der USA *conjunto*-Musik (= *norteño*-Musik in Mexiko). Eine Frau, Lydia Mendoza, wurde zum ersten Star dieser Musik und machte sie in den dreißiger bis fünfziger Jahren über die Grenzen von Texas hinaus bekannt. Solo und mit ihren Schwestern als “Las Hermanas Mendoza” spielte sie melancholische Lieder wie “Se me fue mi amor” und “Mal hombre” ein, die zu Klassikern wurden. Über 1.000 Lieder soll sie aufgenommen haben.⁹⁴ Ab den sechziger Jahren ersetzten häufig Keyboards und Synthesizer das Akkordeon, die Musik wurde hitparadenorientierter und nannte sich nun *tejano*-Musik oder *texmex*. Die Rock ‘n’ Roll-Variante davon vertritt die Band “Los Lobos”, die mit “La bamba” einen Welterfolg feierten. Seit einigen Jahren erlebt das Genre eine Renaissance und Künstler wie Flaco Jiménez, Tish Hinojosa oder die “Texas Tornados” sind international bekannt.⁹⁵

Nicht ganz unschuldig daran waren sicherlich auch die Hitparadenerfolge der Sängerinnen Linda Ronstadt und Selena. Erstere, hauptsächlich mit englischsprachigen Popsongs bekannt geworden, entstammt einer mexikanischen Musikerfamilie. 1987 nahm sie dann aber gemeinsam mit der Gruppe “Mariachi Vargas” das Album “Canciones de mi padre” auf, das die US-Hitparaden stürmte. Selena gewann in diesem Jahr als 16-jährige den “Tejano

⁹² Diese Bezeichnung wird erst seit 1965 mit Stolz getragen, als im Zuge der *Black Power*-Bewegung auch das Selbstbewusstsein der *chicanos* stieg und sie begannen, für ihre Rechte zu kämpfen.

⁹³ Ein gutes Buch zum Thema ist: John Storm Roberts (1979): *The Latin Tinge. The Impact of Latin American Music on the United States*. New York.

⁹⁴ Vgl. Koegel (2002: 111-115).

⁹⁵ Vgl. Burr (2000: 604-605).

Music Award". Ihr internationaler Durchbruch kam 1994 mit dem Album "Amor prohibido" und dem Hit "Como la flor". Eine steile Karriere stand der 23-jährigen bevor, die durch ihre Ermordung jäh beendet wurde.⁹⁶

Carlos Santana ist der Name, der als Beispiel für den Erfolg eines mexikanischen Musikers in den USA und international steht. Er begründete in den sechziger Jahren den *rock chicano*, der aus afrokubanischen und latein-amerikanischen Rhythmen, Blues und Rock besteht. Von einem Dorf namens Autlán zog der Sohn eines *mariachi*-Geigers zunächst nach Tijuana und 1961 nach San Francisco. Er wechselte von der Geige zur Gitarre und lernte Stücke von B. B. King und John Lee Hooker. 1966 gründete er die "Santana Blues Band", mit der er 1969 auf dem Woodstock-Festival einen legendären Auftritt hatte. Stücke wie "Oye como va" (im Original von Tito Puente) und "Samba pa ti" begründeten seinen Ruhm. Nachdem es in den neunziger Jahren stiller um ihn geworden war, gelang ihm mit seinem 1999er Album "Supernatural" ein sensationelles Comeback: Das Album, auf dem er mit Musikern verschiedener Generationen und Genres zusammen spielt, erhielt im Jahr 2000 neun Grammys und verkaufte sich 25 Millionen Mal (bis 2002).⁹⁷

Mit dem Boom des "Rock en tu idioma" ab Mitte der achtziger Jahre (s.o.) nahm auch die Zahl der spanischsprachigen Rockgruppen in den USA zu, die die Tradition von Bands wie "Malo" und "Sapo" fortsetzen: "Aztlán Underground", "Pastilla", "Ozomatli" und "Quetzal" sind nur einige der Bands, die heute die Szene beherrschen und in ihren Texten häufig die Probleme der *chicanos* schildern.⁹⁸ Aber auch Nicht-*chicano*-Bands greifen diese Themen auf und bedienen sich mexikanischer Musikelemente, wie zum Beispiel "Calexico" aus Texas.

7. Industrie, Medien und Piraterie

Seit etwa 1910 machten US-Firmen Tonaufnahmen in Mexiko. Zunächst konkurrierten das von Alexander Graham Bell entwickelte Walzensystem und das von Emil Berliner erfundene Platten-System miteinander. Bis 1912 setzt sich das kostengünstigere Plattensystem von der von Berliner gegründeten Firma "Victor" durch. 1905 eröffnet sie das erste Aufnahmestudio in Mexiko. Während der Revolution ziehen sich die Plattenfirmen aus Mexiko

⁹⁶ Vgl. Koegel (2002: 110, 118-120).

⁹⁷ Vgl. SGAE/Zona de Obras (2000: 184).

⁹⁸ Vgl. "Vamos las Bandas. ¿Rock en español original en USA?", in: *Zona de Obras* Nr. 17 (1999), S. 46-48.

zurück, "Victor" kehrt erst 1927 zurück. Drei Jahre später nimmt auch die deutsche "Polydor" mexikanische Stars auf – u.a. Alfredo Mendiolea, Luis Manterola und das "Quinteto Palmerin". Die erste Produktionsstätte für Platten – *Compañía Nacional de Discos* – wird 1927 vom Kolumbianer Eduardo Baptista gegründet, aber seine fünf kleinen Label produzieren jeweils nur wenige hundert Exemplare von einer Platte. Die Technik ist veraltet, gegenüber den US-Firmen hat er jedoch den Vorteil, vor Ort und somit näher am Musikgeschehen zu sein. Die Aktualität und seine Stars beschern ihm Erfolg und 1929 fasst er alle Labels zu einem zusammen: "Peerless", das heute noch besteht. "Victor" beginnt erst 1935 seine Platten vor Ort herzustellen, "Columbia" 1947. Letztere bringt dann 1948 die erste LP auf den Markt, die die 78er-Schellackplatten schnell verdrängt.⁹⁹

Heute dominieren wie überall auf der Welt die "Majors" – "AOL Time Warner", "BMG", "EMI", "Sony" und "Vivendi Universal" – den mexikanischen Tonträgermarkt, auf dem fast ausschließlich CDs und Kassetten gehandelt werden. Die meisten Versuche, unabhängige Labels zu etablieren, sind nicht von langer Dauer. Selbst das Sublabel von BMG, "Culebra Records", gegründet, um mexikanischen Rock populärer zu machen, bestand nur sechs Jahre (1992-1997). Einige so genannte "Indies" (wenn diese Bezeichnung hier noch angebracht ist) sind wie "Culebra" Tochterfirmen von transnationalen (Medien-)Konzernen, oder wie "Fonovisa", Tochter des Konzerns "Univision". Ansonsten etablieren sich kleine Label in Nischen, wie "Mil" und "Nimboestatic" auf dem Sektor der elektronischen Musik, "Quindecim" und "Urtext" für Klassik und "CoraSon" in der traditionellen Musik. Das Label "Opción Sónica", gegründet 1988, spielt es eine wichtige Rolle für Jazz und Rock in Mexiko.¹⁰⁰

In Mexiko, dem zweitgrößten Markt für Tonträger in Lateinamerika und dem achtgrößten (2000) der Welt, wurden im Jahr 1999 rund 73 Millionen Tonträger im Wert von 626 Millionen US-\$ verkauft. Das Land hat mit rund 60% im Jahr 2000 einen der höchsten Marktanteile lokaler Musik weltweit. Drei von fünf Tonträgern sind jedoch Raubkopien, Mexiko ist auch der drittgrößte Pirateriemarkt der Welt.

⁹⁹ Vgl. Brenner (1996: 95-101).

¹⁰⁰ Vgl. Eßer (2000-2001: 8-9).

**Tabelle 1: Tonträgerabsatz der wichtigsten lat. Märkte 1999
(in Mio. Stück)**

Land/Tonträger	MC	CD	Umsatz (in Mio. US-\$)	Anteil an gesamt LA (in %)
Argentinien	5,5	17,3	270,4	14,3
Brasilien	0,4	96,6	668,4	35,3
Chile	3,4	4,8	76,2	4
Kolumbien	1,4	13,2	109,9	5,8
Mexiko	19,7	52,9	626	33,1
Venezuela	0,2	4,2	52,9	2,8

Quelle: IFPI

Der Bezirk Tepito in Mexiko-Stadt ist das Herz der Piraterie. Dort werden nach Schätzungen der IIPA¹⁰¹ 65% der illegalen Tonträger Mexikos hergestellt. Die Verluste der mexikanischen und der US-Musikindustrie durch Piraterie sind enorm (vgl. Tabelle 2).

Tabelle 2: Verluste der Musikindustrie durch Piraterie in Mexiko

Jahr	Verluste durch Piraterie (Mio. US-\$)	Verkaufte illegale Tonträger (Mio. St.)	Verkaufte legale Ton- träger (Mio. St.)	Piraterie- Niveau (%)
2000	300	114	67	63
2001	367	--	57	61

Quelle: IIPA

2001 wurden über 17 Millionen raubkopierte Tonträger beschlagnahmt, 2000 waren es noch 2,6 Millionen. Bei einer Razzia im Oktober 2001 fand die Polizei über eine Million CD-Rohlinge, 235 CD-Brenner und 500.000 raubkopierte CDs in elf Häusern im Zentrum von Mexiko-Stadt.¹⁰² 2002 wurden rund 6,5 Millionen Tonträger einkassiert, davon 5,9 Millionen CDs und 600.000 Kassetten. Gleichzeitig fanden die Behörden 47 Millionen CD-Rohlinge. Diese Zahlen veranlassten die IIPA zu der Forderung, Mexiko wieder auf die so genannte "301 Watch List" zu setzen.¹⁰³

¹⁰¹ *International Intellectual Property Alliance*: Eine private Vereinigung der copyright-basierten Industrien in den USA. Sie führt Listen mit Ländern, in denen das US-Copyright verletzt wird. Je größer die Piraterie, desto höher steigt das Land in den Listen. Die höchste Liste ist die "Priority Watch List".

¹⁰² Vgl. IIPA (2002: 2 und 11); IFPI (2002: 5).

¹⁰³ Vgl. IIPA (2003: 9-10).

Der wichtigste Tonträger in Mexiko ist noch die Kassette. Sie ist billig herzustellen und zu erwerben, gleiches gilt für die Abspielgeräte, und man kann sehr leicht Kopien herstellen. 75% der gehandelten Kassetten in Mexiko sind Raubkopien. Die CD holt allerdings in großen Schritten auf, seit Kopien in digitaler Qualität möglich sind. Im Jahr 2001 war die Zahl der CD-Raubkopien weltweit erstmals höher als die der illegalen Kassetten. Eine raubkopierte CD kostet ein bis zwei US-\$, während die legale CD im Laden zwischen 12 und 18 US-\$ kostet und somit für die meisten Menschen unerschwinglich ist. Vor allem seit die CD-Raubkopien nicht mehr nur in illegalen Presswerken gefertigt werden müssen, sondern es mit CD-Rohlingen jedem möglich ist, illegale Kopien zu ziehen, hat sich deren Zahl vervielfacht. Von 2000 bis 2002 ging der Verkauf von legalen CDs um 25% zurück. Denn überall werden in Garagen und Schuppen CD-Rohlinge gebrannt. Legale CDs hingegen werden hauptsächlich in den USA und Kanada produziert. Raubkopien werden an jeder Straßenecke und auf Märkten verkauft, kurioserweise gibt es sie sogar in einigen Plattengeschäften. Einer der berühmtesten Umschlagplätze für sie ist der Markt *El Chopo*: Hier werden an über 200 Verkaufsständen Raubkopien von CDs, illegale Konzertmitschnitte (*Bootlegs*), Kassetten und vieles andere angeboten. Viele mexikanische Musiker tolerieren das, denn so steigt ihr Bekanntheitsgrad, die Industrie und die Urheberrechtsorganisation *Sociedad de Autores y Compositores de Música* (SACM) hingegen sind nicht begeistert. Die mexikanische Regierung hat sich unter Druck hauptsächlich aus den USA entschlossen, Maßnahmen gegen die Piraterie einzuleiten: Der Import von CD-Rohlingen und -Brennern wurde auf sechs Grenzübergänge beschränkt, um besser kontrollierbar zu sein, es werden mehr Razzien durchgeführt. Das Gesetz allerdings sieht in der Piraterie immer noch ein leichtes Vergehen, nur selten werden ertappte Verbrecher hart bestraft, so wie im Juli 2002, als vier Piraten für bis zu sechs Jahre hinter Gitter geschickt und zu hohen Geldstrafen verurteilt wurden. Insgesamt landen jedoch nicht mehr als 4% der gefassten Pirateriegangster vor dem Richter. Außerhalb von Mexiko-Stadt werden diese Verbrechen kaum verfolgt.¹⁰⁴ Wie lasch mit der Piraterie umgegangen wird, zeigt folgende Geschichte: Im November 2002 zogen einige Abteilungen des höchsten Gerichtshofes um, weil die Musik der Straßenverkäufer von Raubkopien zu laut war.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Vgl. IIPA (2002b: 2-3).

¹⁰⁵ Vgl. IIPA (2003: 4).

In Mexiko gibt es rund 1.300 Radiostationen und 595 Fernsehsender. Die meisten davon sind lokale Sender. Die wenigen nationalen Fernseh- und Radiostationen konzentrieren sich in privater Hand, der mächtigste Medienkonzern ist *Televisa*, daneben existiert seit 1993 noch "TV Azteca". Es gibt nur zwei staatliche Radiosender – "Radio Educación" und "Radio Universidad" – und einen Kultursender im Fernsehen ("Canal 22"), an denen die Regierung beteiligt ist.¹⁰⁶ Für die Musik bedeutet dies, dass fast nur massentaugliche Klänge gesendet werden, nationale Schlager oder US-Hits. Konzertmusik, Jazz oder schräge Rockmusik haben oft nur bei kleinen Sendern mit geringer Reichweite eine Chance. Im Fernsehen hat "MTV-Latin America" seit seiner Gründung im Jahre 1993 etwas Schwung in den Markt gebracht. Zeitschriften über Musik erscheinen nur in den großen Städten und verschwinden oft so schnell wie sie entstanden sind. Die OEI listet 14 Musikzeitschriften für das Jahr 2000 auf.¹⁰⁷

8. Musikausbildung und Kulturpolitik

Das zentralistische Staatssystem Mexikos hat – auch wenn die Provinzen in den letzten Jahren mehr an Gewicht gewonnen haben – erhebliche Auswirkungen auf das Musikleben: In der Hauptstadt gibt es die meisten und besten Ausbildungsstätten, die interessantesten Konzerte jeder Stilrichtung, die wichtigsten Kulturinstitutionen und das meiste Geld zur Förderung von Kunst und Kultur. So ist es nicht verwunderlich, dass es in der "Provinz" lebende Künstler dorthin zieht.¹⁰⁸

Ab 1539 ist Musikunterricht in Mexiko-Stadt belegt, in der zur Kathedrale gehörenden Schule. Auch in den folgenden drei Jahrhunderten spielte die Kirche bei der Vermittlung musikalischer Fähigkeiten die wichtigste Rolle. Erst 1825 wurde von José Mariano Elízaga die erste weltliche Musikschule gegründet. Der Einfluss der Kirche im Erziehungswesen wurde gänzlich zurückgedrängt, als Präsident Juárez 1857 die laizistische Erziehung in der Verfassung festschreibt. Im Musikbereich kommt dies erst zum Tragen,

¹⁰⁶ Vgl. OEI (2000); Dirk Max Johns: *Wirtschaftsmacht Fernsehen*. Frankfurt/Main (1998: 133-136).

¹⁰⁷ *Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura*. Neben denen von CENEDIM sind das: *Bembé, Carnet Musical, Códice Rock, Desmangue, La Mosca en la Pared, Nuestro Rock, Orquesta, Pro Ópera, Rock Stage, Seguimos Juntos, Sólo Jazz & Blues, Son del Sur*.

¹⁰⁸ Was nicht heißen soll, dass Monterrey, Veracruz, Merida und andere Städte nicht auch ein reges Kulturleben aufweisen.

als die Revolutionsregierung die Leitung des 1866 eröffneten und bis heute bestehenden Musikkonservatoriums in Mexiko-Stadt dem jungen Carlos Chávez übertrug. 1929 öffnete zusätzlich die *Escuela Nacional de Música* (ENM) als Abteilung der Nationaluniversität (UNAM) ihre Pforten und entwickelte sich schnell zur wichtigsten Ausbildungsstätte für Musiker und Musikwissenschaftler. Anfang der 1990er Jahre waren dort rund 2.000 Studierende eingeschrieben, die von 200 Lehrkräften unterrichtet wurden.¹⁰⁹

José Vasconcelos wird 1921 zum Leiter des neu geschaffenen "Sekretariats für staatliche Erziehung" (*Secretaría de Educación Pública*, SEP) ernannt, welches sich um die Alphabetisierung, die Schaffung von Bibliotheken und die Schönen Künste kümmern sollte. 1932 erhielt das Sekretariat eine Abteilung für Musikunterricht, die eben diesen für die Grundschulen entwickeln sollte.

In der Zeit zwischen 1920 und 1940 kommt es zu einer "bemerkenswerten kulturellen Selbstfindung".¹¹⁰ Das ist besonders Präsident Lázaro Cárdenas (1934-1940) und seiner Kultur- und Bildungspolitik zu verdanken. Zwar war schon zuvor mit der Alphabetisierung breiter Bevölkerungsschichten begonnen worden – die Analphabetenrate sank während und nach der Revolution von rund 77% (1910) auf 38% (1960) –, doch erst Cárdenas setzte sich vorrangig für die geistige und materielle Emanzipation der Mexikaner ein: Lehrer wurden auf das Land geschickt, viele neue Schulen und Hochschulen gegründet und vor allem wurde das kulturelle indianische Erbe als Quelle der gesamten mexikanischen Kultur betrachtet. Künstler wurden staatlich gefördert und 1938 erklärte Cárdenas den Musikunterricht in Grundschulen für obligatorisch.¹¹¹

Das SEP wurde 1941 komplett reorganisiert und auf dem kulturellen Sektor eine "Generaldirektion für außerschulische Erziehung und Ästhetik" geschaffen, deren Musikabteilung u.a. die Steigerung der musikalischen Produktion zur Aufgabe hatte. Fünf Jahre später kam eine weitere Institution hinzu, das *Instituto Nacional de Bellas Artes* (INBA), dessen Aufgabe die künstlerische Bildung und Forschung waren sowie die Verbreitung der Kunst. Zu ihm gehört als wichtiger Veranstaltungsort der Palacio de Bellas Artes. Seit 1988 ist es Teil des aus einem Untersekretariat für Kultur im SEP hervorgegangenen *Consejo nacional para la Cultura y las Artes* (CONACULTA). Dieser hat die Aufgabe, die Kulturpolitik der Regierung umzuset-

¹⁰⁹ Vgl. Tapia Colman (1991: 137-140); Saldivar (1934: 141); Baqueiro Fóster (1962: 474).

¹¹⁰ Mols (1981: 77).

¹¹¹ Vgl. Tibol (1974: 91-93); Mols (1981: 156). 1995 betrug die Analphabetenrate 10,6%.

zen, Kunst und Kultur zu stimulieren und zu verbreiten. Hauptaufgabe ist und war seit der Revolution jedoch immer die Schaffung einer Nationalkultur, d.h. die Einbindung der vielen Regionalkulturen in das Modell des *nacionalismo cultural*. Zu CONACULTA gehören viele Institutionen, die sich um die verschiedenen Bereiche der Kultur kümmern. Für die Musik wichtig sind davon das o.g. INBA (mit der *Escuela Superior de Música* und dem *Conservatorio Nacional*); *Radio Educación*; das *Centro Nacional de Artes* (CENART) zur Ausbildung und Forschung; das *Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical* (CENEDIM), welches das musikalische Erbe erforscht und wichtige Bücher, Ton-Aufnahmen und Zeitschriften – *Heterofonía*, *Pauta* und *Bibliomúsica* – herausgibt; das *Sistema de Fomento a la Música*, das über 120 Jugendorchester, 180 Chöre und vier Studienzentren im ganzen Land sowie fünf semiprofessionelle und ein professionelles Orchester unterhält; das *Auditorio Nacional* (dort finden Opernaufführungen und Rockkonzerte statt); die *Fonoteca* (zur Bewahrung des musikalischen Erbes) sowie der *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes* (FONCA) zur Finanzierung kultureller Aktivitäten. 1989 entwarf CONACULTA den *Plan Nacional de Apoyo a la Música*. Er sah vor, die Musikproduktion und den Instrumentenbau anzukurbeln, Publikationen zu unterstützen und Radioprogramme zu schaffen, die Musikerziehung zu modernisieren und die mexikanische Musik bekannter zu machen. In der Realität blieben die Ausgaben für die Musikausbildung jedoch gering.¹¹² Der Pianist Alberto Cruzprieto beschreibt es so: “Die Musikausbildung in Mexiko ist ein trauriges Thema. Musik ist nicht Bestandteil des Denkens der Administration. Es gibt in Mexiko nur zwei gute Sinfonie-Orchester, das ist doch lächerlich”.¹¹³

Der obligatorische Unterricht in der Grundschule wird meistens von den musikalisch nicht versierten Klassenlehrern gegeben, die mit den Kindern höchstens Lieder singen. In Bereich der traditionellen Musik ist das nicht so tragisch, da die Musiker dort oft aufgrund der Familientradition vom Vater oder anderen Familienmitgliedern “ausgebildet” werden, aber für Konzertmusik werden so nur wenige Kinder begeistert. Es gibt aber auch nicht genug Musiklehrer, denn an einer staatlichen Schule in Mexiko-Stadt verdienen sie etwa fünf US-\$ die Stunde.

Die Studenten erhalten in der Regel keine staatliche Förderung und müssen ihr Studium selbst finanzieren. Das führt zwangsläufig dazu, dass vor

¹¹² Vgl. OEI (2000).

¹¹³ Interview mit Alberto Cruzprieto, Berlin 10/2002.

allem in vermeintlich "brotlosen" Studiengängen wie Musik fast nur Kinder aus wohlhabenden Familien anzutreffen sind. Fertig ausgebildet, gehen sie meistens ins Ausland, um dort ihr Geld zu verdienen. Das führt dazu, dass es einen Mangel an guten Orchestermusikern gibt, der dadurch verschärft wird, dass viele der Verbliebenen ihr Geld als Begleitmusiker für Popstars verdienen müssen. Zur teuren Ausbildung kommt hinzu, dass es nur wenige Partituren von mexikanischen Komponisten zu kaufen gibt, weil die nationalen Notenverlage eher leicht verkäufliche europäische Komponisten drucken und vertreiben. Nur die *Ediciones Mexicanas de Música A.C.*, ein von den Komponisten selbst gegründeter Verlag, hat rund 300 mexikanische Werke im Programm.

Durch alle Bevölkerungsschichten zieht sich der schon erwähnte *malinchismo*, also die Bevorzugung ausländischer Kultur und Errungenschaften: Das Opernpublikum zieht jeder noch so guten Komposition eines Mexikaners die mangelhafte Interpretation eines europäischen Meisters aus dem 18. Jahrhundert vor, die Jugend hört lieber Britney Spears als Thalía.¹¹⁴ Egal ob es sich um klassische Musik oder Rock handelt, in Konzerten trifft man aufgrund der Eintrittspreise meist nur die Ober- und obere Mittelschicht an, während für die Unterschicht nur Fernsehen und Radio und die wenigen Gratis-Openair-Konzerte bleiben, um am Musikgeschehen teilzuhaben. Die Gratis-Konzerte werden meistens von Politikern organisiert, die populäre Musiker engagieren, um sich bei den Wählern bekannt und beliebt zu machen. In diesen Momenten ist das Interesse der Politik an der Musik groß, und auch bei Verboten waren Politiker immer schnell bei der Sache: Rockkonzerte sind in Mexiko erst seit 1988 offiziell erlaubt, da man zuvor Demonstrationen und Aufruhr befürchtet hatte.

9. Fazit

Mexikos Musiklandschaft hat sich im 20. Jahrhundert zu einem vielfältigen Mosaik entwickelt. Waren in den Jahrhunderten zuvor vor allem externe Einflüsse, zunächst aus Spanien, dann aus anderen europäischen Ländern und den USA, bestimmend, so ist heute – je nach Musikstil mehr oder weniger – eine Ausgewogenheit zwischen nationalen und ausländischen Elementen bzw. Kompositionen festzustellen. Vor allem die mexikanische Revolution von 1910 hat zu einer Rückbesinnung auf das nationale Kulturgut und zur musikalischen Emanzipation von Europa und den USA geführt. In Folge

¹¹⁴ Vgl. Woll (1994: 18); <<http://aima.8m.com/musicamexico.html>>.

kam es zur Entdeckung und Verarbeitung der indigenen Wurzeln in der Konzertmusik und zur Stärkung der populären Musik. Letztere hat den Großteil ihrer nationalen und internationalen Bekanntheit dem Radio und dem Film in den 1930er und 1940er Jahren zu verdanken. Vor allem die *mariachis* verkörpern seither mexikanische Musik schlechthin.

Modernere Musikstile wie Jazz, Rock oder Tecno litten und leiden – gemessen an der Wahrnehmung der Gesamtbevölkerung – an ihrer Randstellung. Bei der Rockmusik kam ein jahrzehntelanges öffentliches Auftrittsverbot hinzu. Auch wenn sich bei diesen Musiken in den letzten Jahren vieles verbessert hat und vor allem der kommerzielle Erfolg einiger Pop- und Rockstars diese Musik bekannter gemacht hat, so mangelt es noch immer an Auftritts-, Ausbildungs- und Verdienstmöglichkeiten. Dabei sind es gerade diese Musikstile, die dem Musikleben Mexikos neue Impulse geben: Nicht nur, dass sie häufig in der „Provinz“ entstehen und die dortigen traditionellen Musikeinflüsse verarbeiten (siehe *nortec*-Musik aus Tijuana), sie experimentieren auch mit den ungewöhnlichsten Kombinationen von Musik: *cumbia* und indigene Musik, Folklore und Tecno oder Rock und aztekische Instrumente. Trotz dieser Innovationen und einem hohen Anteil nationaler Musik am Tonträgermarkt bevorzugt das Publikum – wie in den Jahrhunderten zuvor – häufig Musik aus Europa oder den USA: Der *malinchismo* ist nicht zu besiegen, auch weil von offizieller Seite immer noch zu wenig in die Ausbildung und die Förderung nationaler Musiker investiert wird.

Literaturverzeichnis

- Asensio, Susana (2000): *Desencanto y Reencanto en la „Electrónica“ Mexicana*. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Bogotá.
- Azzellini, Dario N. (2000): „Rap statt Rancheras. Hybrider Sound aus Mexikos Metropolen zeigt neues Latino-Bewusstsein“. In: *ak – analyse und kritik* Nr. 436 <www.akweb.de/ak_s/ak436/29.htm>.
- Baqueiro Fôster, Gerónimo (1962): „La Música“. In: Fondo de Cultura Económica (Hrsg.). *México – Cincuenta Años de Revolución* (Tomo IV, La Cultura). México, D.F., S. 439-479.
- Birkenstock, Arne/Blumenstock, Eduardo (2002): *Salsa, Samba, Santería. Lateinamerikanische Musik*. München.
- Brenner, Helmut (1996): *Música Ranchera*. Tutzing.
- Burr, Ramiro (2000): „USA – Accordion Enchilada“. In: Broughton, Simon/Ellingham, Mark (Hrsg.): *The Rough Guide World Music Vol. II: Latin and North America, Caribbean, India, Asia and Pacific*. London, S. 604-614.

- Célérier Eguiluz, Géraldine (2002): *La Colección del Jazz de México en el Cenidim*. Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. México, D.F.
- Chamoro, Arturo (1998): "Mexico (Aztec or Nahua People)". In: Olsen, Dale A./Sheehy, Daniel E. (Hrsg.): *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 2. New York, S. 555-562.
- Chediak, Nat (1998): *Diccionario de Jazz Latino*. Madrid.
- Derbez, Alain (2001): "More on Jazz in Mexico" <www.jazzhouse.org/files/derbez1.php3>.
- (2002): *Rápido Panorama del Jazz en la Radio Mexicana* <www.tomajazz.com/clubdejazz/roundjazz>.
- Eßer, Torsten (2000-2001): "Von Piraten und Megastars. Musikmärkte und Musikindustrie in Lateinamerika". In: *Matices*, Nr. 28, S. 8-11.
- Eßer, Torsten/Frölicher, Patrick (2001): "Von der Schlitztrommel zum Synthesizer. 500 Jahre kubanische Musik". In: Ette, Ottmar/Franzbach, Martin (Hrsg.): *Kuba heute*. Frankfurt/Main, S. 683-733.
- Farquharson, Mary (2000): "Mexico – Much More than Mariachi". In: Broughton, Simon/Ellingham, Mark (Hrsg.): *The Rough Guide World Music Vol. II: Latin and North America, Caribbean, India, Asia and Pacific*. London, S. 463-476.
- Günther, Robert (1982): "Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert – Tendenzen und Perspektiven". In: Günther, Robert (Hrsg.): *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*. Regensburg, S. 9-19.
- International Federation of the Phonographic Industry (IFPI) (2002): "IFPI Music Piracy Report 2002" <www.ifpi.org>.
- International Intellectual Property Alliance (IIPA) (2002a): *Special 301 Report* <www.iipa.com>.
- (2002b): *Special 301 OCR Submission on Mexico*. <www.iipa.com>.
- (2003): *Letter on Copyright Issues in Mexico*. <www.iipa.com>.
- Koegel, John (2002): "Crossing Borders. Mexicana, Tejana and Chicana Musicians in the United States and Mexico". In: Clark, Walter Aaron (Hrsg.): *From Tejano to Tango*. New York, S. 97-125.
- Ludwig, Egon (2001): *Música Latinoamericana. Lexikon der lateinamerikanischen Volks- und Populärmusik*. Berlin.
- Madrid, Alejandro L. (2002): *Navegando Ideologías entre Culturas: Prácticas de Significación en la Música Nor-tec*. Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. México, D.F.
- Maihold, Günter (2002): "Ungeduld ist Leben. Pluralitäten, Kontraste und Synthesen der mexikanischen Moderne". In: Haus der Kulturen der Welt (Hrsg.): *¡Atención México! Positionen der Gegenwart*. Berlin, S. 7-14.
- Malacara Palacios, Antonio (2002): *De la Libertad en Pequeñas Dosis. Notas del Jazz Nacional*. México, D.F.
- Mendoza, Vicente T. (1962): "La Música Tradicional". In: Fondo de Cultura Económica (Hrsg.): *México – Cincuenta Años de Revolución* (Tomo IV, La Cultura). México, D.F., S. 481-520.

- Miranda, Marcos/Cortés, David (1997): "El Jazz Mexicano a Fines de Siglo: Morir de Inanición o Pensar en la Guerrilla Cultural". In: *Pulse*, No. 4 <<http://www.sociedadacustica.com/11prdco.html>>.
- Mols, Manfred (1981): *Mexiko im 20. Jahrhundert. Politisches System, Regierungsprozeß und politische Partizipation*. Paderborn.
- Morales, Ed (1993): *Rock is dead and living in Mexico* <www.rockeros.com/tidbit/rockmex.htm>.
- Moreno Rivas, Yolanda (1996): "Die Musik in Mexiko". In: Briesemeister, Dietrich/Zimmermann, Klaus (Hrsg.): *Mexiko heute*. Frankfurt/Main, S. 543-555.
- Müller de Gámez, Katrin (1996): "Die 'Música Popular' in Mexiko". In: Briesemeister, Dietrich/Zimmermann, Klaus (Hrsg.): *Mexiko heute*. Frankfurt/Main, S. 556-565.
- Nortec Collective (2002): "Nortec Manifest". In: Haus der Kulturen der Welt (Hrsg.): *¡Atención México! Positionen der Gegenwart*. Berlin, S. 80-81.
- O'Brien-Rothe, Linda (1998a): "Guatemala". In: Olsen, Dale A./Sheehy, Daniel E. (Hrsg.): *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 2. New York, S. 721-737.
- (1998b): "Maya". In: Olsen, Dale A./Sheehy, Daniel E. (Hrsg.): *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 2. New York, S. 650-658.
- OEI (Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura) (2000): *Sistemas Nacionales de Cultura: Informe México*. CD-ROM <www.campus-oei.org/cultura/mexiko/>.
- Olvera, José Juan (2000): *Al Norte del Corazón. Evoluciones e Hibridaciones Musicales del Noroeste Mexicano y Sureste de los Estados Unidos con Sabor a Cumbia*. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Bogotá.
- Paredes Pacho, José Luis (2002): "Die Ecken der Welt". In: Haus der Kulturen der Welt (Hrsg.): *¡Atención México! Positionen der Gegenwart*. Berlin, S. 160-164.
- Pérez, Martín (1998): "Monterrey, Capital del hip-hop". In: *Zona de Obras*, Nr. 5 (Especial Calaveras y Diablitos), S. 24.
- Pérez-Amador Adam, Alberto (1998): "Las Óperas Mexicanas". In: *Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*, Nr. 66, S. 47-56.
- Saldivar, Gabriel (1934): *Historia de la Música en México. Epocas Precortesiana y Colonial*. México, D.F.
- SGAE/Zona de Obras (Hrsg.) (2000): *Diccionario del Rock Latino*. Madrid.
- Sheehy, Daniel E. (1998): "Mexico". In: Olsen, Dale A./Sheehy, Daniel E. (Hrsg.): *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 2. New York, S. 600-625.
- Simonett, Helena (2000): *Desde Sinaloa para el Mundo: Transnacionalización y Reespecialización de una Música Regional*. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Bogotá.
- (2002): *La Cultura Popular y la Narcocultura: Los Nuevos Patrones de una Música Regional Mexicana*. Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. México, D.F.

- Soto Millán, Eduardo (1998): *Diccionario de Compositores Mexicanos de Música de Concierto – Siglo XX* (2 Tomos). México, D.F.
- Tapia Colman, Simón (1991): *Música y Músicos en México*. México, D.F.
- Tibol, Raquel (1974): "Die Kulturpolitik der Cárdenas-Regierung 1934-1940". In: Neue Gesellschaft für bildende Kunst Berlin (Hrsg.): *Kunst der mexikanischen Revolution – Legende und Wirklichkeit*. Berlin, S. 91-95.
- Torres, George (2002): "The Bolero Romántico. From Cuban Dance to International Popular Song". In: Clark, Walter Aaron (Hrsg.): *From Tejano to Tango*. New York, S. 151-171.
- Woll, Thomas (1994): *Nacionalismo ex Machina. Zur Geschichte der elektroakustischen Musik in Mexiko*. Saarbrücken.
- Yarbo-Bejarano, Yvonne (1997): "Crossing the Border with Chabela Vargas". In: Balderston, Daniel/Guy, Donna J. (Hrsg.): *Sex and Sexuality in Latin America*. New York, S. 33-43.

Tonträger (Auswahl)

Musiksammlungen

- Diverse (2001): Mexico, Putumayo.
- (2002): Music Rough Guide: Mexico, World Music Network [Son, Ranchera, Mariachi, Rock].

Indigene Musik

- Diverse (2001): Xeant. La voz de las Huastecas, INI.
- (2001): Xecopa. La voz de los vientos, INI.
- (2001): Xeetch. La voz de los tres ríos, INI.
- (2002): Semana Santa. Fiestas indígenas, INI.

Populärmusik

- Agustín Lara (1997): *Agustín Lara*. Orfeon.
- Banda El Recodo. *Tengo una ilusión* (1998). Fonovisa.
- Chavela Vargas (1996): *Chavela Vargas*. Tropical Music.
- Diverse (1988-1994): *Conjunto! Texas-mexican border music Vol. 1-6*. Rounder.
- (1995): *Mexico: raíz viva*. World Network.
- (2001): *Otro ratito, no más. Los sones de México*. CoraSon [CD-ROM].
- (2003): *Soundtrack: Frida*. Deutsche Grammophon.
- (1996): *The mexican revolution*. Arhoolie [4 CDs].
- Juan Reynoso (1993): *The Paganini of the mexican hotlands*. CoraSon.
- La Negra Graciana (1994): *Sones jarochos*. CoraSon.
- Lila Downs (2002): *Border/La línea*. PM Records.
- Linda Ronstadt (1990): *Canciones de mi padre*. Asylum.
- Los Bukis/Marco Antonio Solís (1997): *De Colección Vol. 1-3*. Fonovisa.

- Los Lobos (1988): *La pistol y el corazón*. Slash.
 Los Panchos (2003): *Mis 30 mejores canciones*. Sony.
 Los Tigres del Norte (2002): *La reina del sur*. Fonovisa.
 Mariachi Vargas (1990): *20 exitos*. Orfeon.
 Selena (1994): *Amor prohibido*. EMI.
 Tish Hinojosa (1995): *Frontejas*. Rounder.

Klassik, Elektroakustik

- Alberto Cruzprietio (2000): *Imágenes mexicanas para piano*. Quindecim.
 Chanticleer Sinfonia (1993): *Mexican baroque*. Teldec.
 CIIMM (Hrsg.) (1984): *Música electroacústica mexicana*. CIIMM.
 Cuarteto de la Ciudad de México (1997): *Cuartetos de cuerdas del siglo XX*. Deutsche Welle.
 Cuarteto Latinoamericano (2000): *Valses mexicanos*. Dorian.
 Edison Quintana (1997): *Obra para piano de Rodolfo Halffter. Música de las Américas Vol. V*. Urtext.
 Herrera de la Fuente/Orquesta Sinfonica de Xalapa (2001): *Huapango*. Guild.
 Ignacio Mariscal/María Teresa Frenk (2002): *Beethoven, piano and cello sonatas*. Quindecim.
 Kronos Quartett (2002): *Nuevo*. Nonesuch.
 La Camerata de las Américas (1999): *Sensemaya: The unknown Revueltas*. Dorian.
 La Camerata/Eduardo Mata (1998): *Carlos Chávez*. Dorian.
 Tambuco (2001): *Grabaciones de estreno*. Quindecim.

Pop, Tropical

- Alejandro Fernández (1999): *Mi verdad*. Sony.
 Juan Gabriel (1994): *Gracias Por Esperar*. BMG.
 Luis Miguel (1996): *Nada es igual...*. Warner.
 Patricia Manterola (2002): *Que el ritmo no pare*. RCA.
 Paulina Rubio (2002): *Border girl*. Universal.
 Thalía (2002): *Thalía*. EMI.

Rock, Punk, Hiphop, Ska & Co.

- Botellita de Jerez (1987): *La venganza del hijo del guacarock*. Polygram.
 Café Tacuba (1994): *Re*. WEA.
 Caifanes (1997): *La historia*. BMG.
 Calexico (2003): *Feast of wire*. Virgin.
 Diverse (2002): *Latin American psychedelic music*. Normal.
 — (2003): *Manos arriba*. Bungalow.
 El Gran Silencio (2001): *Chúntaros Radio Poder*. EMI.
 Genitallica (2000): *¿Picas o platicas?*. Epic.

- La Revolución de Emiliano Zapata ([1974] 1999): *La Revolución de Emiliano Zapata*. Eigenverlag.
- Los de Abajo (1998): *Los de Abajo*. Luaka Bop.
- Los Rebeldes de Rock (1997): *Todos sus exitos*. SM-Music.
- Maná (1992): *¿Dónde jugarán los niños?*. Warner.
- (1999): *MTV unplugged*. Warner.
- Molotov (1997): *¿Dónde jugarán las niñas?*. Universal.
- Ozomatli (1998): *Ozomatli*. Almo Sound.
- Pastilla (1998): *Vox electra*. BMG.
- Poncho Kingz (1997): *Plan de contingencia*. BMG.
- Quetzal (2002): *Sing the real*. Vanguard.
- Santana (1970): *Abraxas*. Columbia.
- (1999): *Supernatural*. Arista.
- Tijuana No (1993): *No*. BMG.

Elektronik, Techno

- Artefakto (1997): *Interruptor*. Opción Sónica.
- Bostich/Fussible (2000): *Nortec remixes*. Mil Records.
- Deus Ex Machina (1993): *Deus ex machina*. Opción Sónica.
- Diverse (2001): *Electrocinetik*. Noise Kontrol.
- Fussible (1999): *Fono*. Opción Sónica.
- Nortec Collective (2001): *The Tijuana sessions Vol. I*. Palm Pictures.

Jazz

- Alain Derbez (1998): *Cosas por algo son*. Opción Sónica.
- Alejandro Campos (2001): *Caminata nocturna*. Global Entertainment.
- Héctor Infanzón Quartet (2001): *Nos toca*. Opción Sónica.
- Juan Alzate (2001): *Autorretratos*. Luna Negra.
- Juan Carlos Laguna/Cris Lobo (2002): *Afinidades*. Urtext.
- Verónica Ituarte (1998): *Alucinaciones*. IngeniArte.
- Verónica Ituarte/Juan José Calatayud (2001): *JAZZentiste*. IngeniArte.
- Víctor Mendoza (1994): *This is why*. RAM.